ИСКУССТВО КИНО

2008

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ. Лицензия Серия ТВ №10986 от 10.01.2007

воскресенье
9.30

телеканал
Домашний

Павел Любимцев
ГОРОДСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ

Распахните глаза – вас ждёт путешествие! Столицы мира и крохотные городки, галереи и музеи, рестораны и ярмарки... Знаменитые памятники, интреснейшие факты, любопытные детали. Живите увлечённо!

ГРУППА КОМПАНИЙ GP

в производстве:

«Непрощенные»

Автор сценария и режиссер Клим Шипенко
В ролях: *Татьяна Васильева, Александр Демидов, Евгений Пронин, Константин Демидов, Константин Соловьев, Михаил Бабичев, Ксения Буравская, Олег Долин, Ольга Ломоносова, Владимир Симонов, Борис Хвошнянский, Анатолий Лобоцкий.*

«Если нам суждено...»

По мотивам романа Л. Лукиной «Если нам судьба»
Автор сценария *Эверт Паязат*
Режиссер Александр Аравин
В ролях: *Александр Домогаров, Елена Руфанова, Сергей Маховиков, Елена Великанова, Алексей Панин, Альберт Филозов, Михаил Владимиров, Татьяна Лютаева*

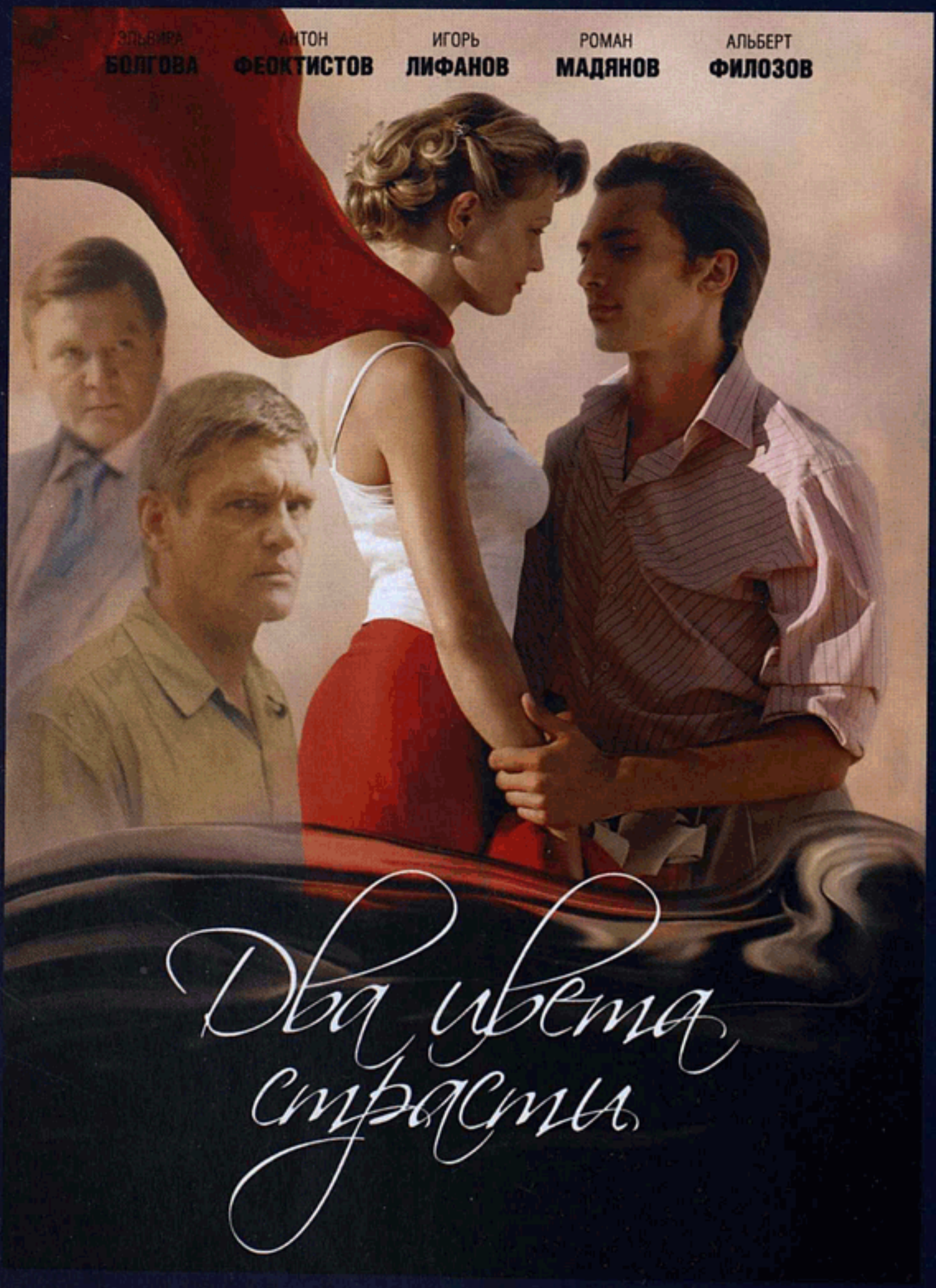
«Дата собственной смерти»

Экранизация романа Анны и Сергея Литвиновых
Автор сценария и режиссер Денис Червяков
В ролях: *Сергей Шакуров, Анатолий Белый, Александра Флоринская, Екатерина Вуличенко, Анатолий Петров*

ГРУППА КОМПАНИЙ GP

GP

представляет



Смотрите на DVD

ПЕРВАЯ ВИДЕОКОМПАНИЯ

❑**ЭПОХА ПОЛИТИЧЕСКОГО СИКВЕЛА НАШЕ ОБЩЕСТВО ОЧЕНЬ НЕ ЛЮБИТ «ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС». РАНЬШЕ ОНО ЛЮБИЛО БУДУЩЕЕ. ТЕПЕРЬ ОБОЖАЕТ ПРОШЛОЕ** *МИХАИЛ УГАРОВ* **МЫ СНОВА ВЪЕЗЖАЕМ В ЗАСТОЙ, ЗНАЧИТ, У НАС БУДЕТ ЯРКАЯ ТВОРЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ** *КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ* ❑**БЕРЛИН-2008: ЗДЕСЬ МЕСТО СТАРИКАМ РЕЗКО ПОСТАРЕВШИЙ ФЕСТИВАЛЬ ТЕРЯЕТ СВОЮ ПРЕЖНЮЮ ОСТРОТУ. «БЕРЛИНСКИЙ МЕДВЕДЬ ПОСЕДЕЛ», — ЗАМЕТИЛ КРИТИК, И С НИМ ТРУДНО СПОРИТЬ** *НИНА ЦЫРКУН* ❑**«БЕСПЕЧНАЯ»: ВИТАЛЬНОЕ СОПРОТИВЛЕНИЕ НЕБЫТИЮ ПЕССИМИСТИЧНЫЕ КАРТИНЫ МАЙКА ЛИ СМЕНЯЮТСЯ ЕГО КАРТИНАМИ С ГОРАЗДО МЕНЬШЕЙ ПОРЦИЕЙ БЕЗНАДЕЖНОСТИ** *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* ❑**ОКАЯННЫЕ «ДНИ»: «ОТЛИЧНИК» И «ОПРИЧНИК» НА ГЛУБОКОМ УРОВНЕ ЭТО ОДИН ВАРИАНТ: ВАРИАНТ ОТРИЦАНИЯ РЕАЛЬНОСТИ, РЕАЛИЗУЕМОГО ЧЕРЕЗ НЕБЫТИЕ И ПУСТОТУ** *ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ* ❑**ЧИТАЛ ЛИ ВЕРТОВ ДЖОЙСА? ДАЖЕ ВНЕШНЕ В «ЧЕЛОВЕКЕ С КИНОАППАРАТОМ» МНОЖЕСТВО ТОЧЕК СОВПАДЕНИЯ С ОБЩЕЙ КОНСТРУКЦИЕЙ «УЛИССА»** *ОЛЕГ КОВАЛОВ* ❑**«КИНОТЕАТР.DOC»: НОСТАЛЬГИЯ ПО ПРОШЛОМУ ГЛАВНЫЙ ВОПРОС ФЕСТИВАЛЯ: НУЖНО ЛИ ЗРИТЕЛЯМ НАСТОЯЩЕЕ, ИЛИ КАКОЕ НАСТОЯЩЕЕ ИМ НУЖНО?** *ЕКАТЕРИНА САМЫЛКИНА* ❑**НЕ ПРО КИНО АЭРОПОРТ — ПОНЯТИЕ СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ, А НЕ ТЕРРИТОРИАЛЬНОЕ... НУЖНО ПОЧАЩЕ СМОТРЕТЬ НА СЕБЯ В ЗЕРКАЛО** *НЕЯ ЗОРКАЯ*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №3/08

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ — МИХАИЛ УГАРОВ

Современная культура: динамика застоя

Актуальные тенденции современной культуры

РЕПЕРТУАР

19

НИНА ЦЫРКУН

Тусклое золото Берлинале

Берлин-2008

24

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

При всем при том

«Беспечная», режиссер Майк Ли

28

АНТОН ДОЛИН

In oil we trust

«Нефть», режиссер Пол Томас Андерсон

33

СТАС ТЫРКИН

Бешеный Мик

«Да будет свет!», режиссер Мартин Скорсезе

36

ИРИНА ЩЕРБАКОВА

«Бирнамский лес» Катыни

«Катынь», режиссер Анджей Вайда

40

ЕЛЕНА СТИШОВА

Восхождение на Фудзияму

«Цветение вишни — Ханами», режиссер Дорис Дёрри

КОММЕНТАРИИ

45

ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ

Два «Дня» никакой России

49

СЕМЕН ЭКШТУТ

«Повеяло Бонапартом...»

ИМЕНА

57

ИЗАБЕЛЬ АДЖАНИ

Точки над «i»

Беседу ведет Мишель Ребишон

62

ИННА КУШНАРЕВА

Повседневность после Истории

Фильмы Филиппа Гарреля

РАЗБОРЫ

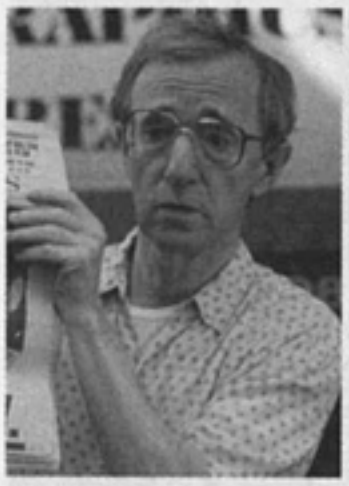
71
ОЛЕГ КОВАЛОВ
Наш ответ Джойсу
«Улисс» Джойса и «Человек с киноаппаратом» Вертова

81
ИЛЬМИРА БОЛОТЯН
Doc как способ идентификации
Фестиваль документального кино «Кинотеатр.doc»

85
ЕКАТЕРИНА САМЫЛКИНА
Ностальгия по настоящему
Фестиваль документального кино «Кинотеатр.doc»

89
ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
Преступление и наслаждение
Питер Фальк в сериале «Коломбо»

ОПЫТ



97
ВУДИ АЛЛЕН
Неторопливое созерцание жизни
Беседу ведет и комментирует Синтия Лючиа

103
СЕРГЕЙ ДЕБИЖЕВ:
«Кино — это авантюра»
Интервью ведет Александра Тучинская

MEDIA

111
СЕРГЕЙ МУРАТОВ
Земноводные выходят на сушу
Кино и современные технологии

ПУБЛИКАЦИИ

121
НЕЯ ЗОРКАЯ
Литературный быт
Страницы архива: дневниковые эссе «На Аэропорте», «О «душевном Аэропорте», «Блок-77»

ЧТЕНИЕ

147
АЛЕКСЕЙ МИЗГИРЕВ
Бубен, барабан
Сценарий

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

«Синие носы».
«Эра милосердия».
2005

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ — МИХАИЛ УГАРОВ

Современная культура: динамика застоя

Даниил Дондурей. Когда смотришь на нашу нынешнюю культурную реальность не с социологической, не с искусствоведческой точки зрения, а с такой, скажем, более или менее обывательской, то все здесь вроде бы в порядке: театры заполнены, в кинотеатрах прирост практически на треть ежегодно, в 2007 году сборы превысили 550 миллионов долларов, печатается огромное количество книг — по названиям мы уже давно преодолели рубежи советского времени: более ста тысяч названий. Существует гигантское количество журналов, концертов, музеев. Все забито, все продано, можно сказать — все отлично. Но вот недавно были опубликованы последние данные «Левада-центра», и его директор Лев Гудков, известный социолог культуры, рассказал о том, что по их опросам в декабре 2007 года 57 процентов россиян заявили, что они вообще в течение минувшего года не читали книги, а 17 процентов не могли назвать ни одного произведения ни в каком виде художественной культуры.

Кирилл Разлогов. Даже названия телевизионного сериала?

Д.Дондурей. Про сериалы действительно кое-что знают. Но мы все-таки начинаем наш разговор с самого престижного в России вида культуры, а это, безусловно, литература. На первом месте по популярности — Донцова, на втором — Акунин. Так считают тысяча шестьсот россиян, опрошенных по специальной методике в почти двухстах населенных пунктах разной величины. Представлены все социальные срезы. Далее следуют «Гарри Поттер», «Код да Винчи»... Надо признать, что книги, безусловно, проигрывают телесериалам: люди смотрят в десять раз больше, чем читают. Здесь вы абсолютно правы. Более того, есть странный, чисто социологический выбор, когда в поле внимания попадают исключительно последние произведения. Лучший сериал — «Ликвидация», на втором месте «Татьянин день». Затем идут телепрограммы «Ледниковый период», «Жди меня», «Комеди Клаб», «Поле чудес». Самые читаемые журналы — «Космополитен», «Лиза». В любом случае, это все — массовая культура.

К.Разлогов. Конечно.

Д.Дондурей. Как вообще оценивать культурные процессы по объективным, точно измеряемым характеристикам массовой культуры, ее качеству, по жизни так называемого артхауса, по участию в кино- и театральных фестивалях, по международным премиям? По мейнстриму? По попаданию в мир гламура?

К.Разлогов. А разве Первый канал производит не мейнстрим?

Д.Дондурей. Все-таки скорее блокбастеры.

К.Разлогов. Но блокбастеры — составная часть мейнстрима.

Д.Дондурей. Это как оценивать? По каким вершкам-корешкам? Одно ведь часто противостоит другому, развивается как бы против другого.

Дмитрий Врубель. «Поцелуй Брежнева и Хоннекера»

К.Разлогов. Вот вы коснулись проблем состояния культуры в 2007 году, но сразу же задали вопрос о стагнации. У меня, в свою очередь, возник вопрос: имеете ли вы в виду мировую культуру или ее «суверенную» жизнь в нашем отечестве?

Д.Дондурей. В одних ситуациях, когда это почему-то интересно или выгодно, у нас используются доморощенные и большей частью патриотические критерии. А там, где есть шанс соответствовать ожиданиям международного сообщества или, по крайней мере, конкурировать с ним, мы достаем универсальные лекала.

К.Разлогов. Я бы хотел начать с международных, потому что есть некие общие мифологические принципы, о которых обыватель не многое знает, да и культурологи на этот счет не всегда договорятся между собой. На мой взгляд, эволюцию культуры в глобальном масштабе следует делить на два процесса. Во-первых, это искусствоведческий подход — оценивать то, что происходит и происходило, по вершинным достижениям, совсем не обращая внимания на то, что ими не является. Для искусствоведа такие произведения вообще не имеют никакого значения.

Михаил Угаров. Независимо от коммерческого успеха?

К.Разлогов. Да. Здесь критерии только абсолютные — величина божьего дара, а ты как эксперт транслируешь этот дар, оцениваешь качество произведения. Это один ход. Второй — определение уровня культуры по наиболее общим и универсальным знаменателям. Для меня таким интегральным ее показателем — во всех случаях — является состояние общественных туалетов. Когда я переезжаю из города в город, из страны в страну, из одной среды в другую, я всюду вижу этот «индикатор» культуры.

Д.Дондурей. Андрей Кончаловский, кажется, много писал по этому поводу.

К.Разлогов. Я начал задолго до него, поэтому имею право претендовать на пальму первенства в этой теме.

М.Угаров. Но вы говорите об обыденной культуре, а мы вроде бы — о художественной.

К.Разлогов. Культура всегда понимается в самом широком антропологическом смысле — как совокупность нравов, обычаев, традиций и ценностей, которые разделяют то или иное человеческое сообщество. Вот если мы хотим измерить уровень культуры, что тоже проблематично, — то он определяется

«Ирония судьбы. Продолжение», режиссер Тимур Бекмамбетов

именно этой совокупностью. А все, что над или помимо, для искусствоведов вообще не имеет значения. Какая там экономика, сколько пришло зрителей, есть ли прибыль... Вершинные достижения культуры и искусства обычно наблюдаются на фоне низкого общего уровня культуры. Чем он ниже и чем точнее отвечает ожиданиям времени или зрительской среды, тем часто выше взлет. Это некая общая закономерность.

Д.Дондурей. Но, к примеру, ситуация со взлетом румынского кино не является ее подтверждением.

К.Разлогов. И нынешнее румынское кино, и Лев Толстой с Федором Достоевским являются подтверждением именно этой закономерности. Аналитический подход с точки зрения нравов, обычаев, традиций свидетельствует о том, что у разных групп могут быть разные типы культуры, разная степень идентичности, отличающиеся критерии оценки. И в этом смысле современный культурный процесс, в отличие от эпохи Просвещения, тем более от средневекового процесса, распадается на две взаимодополнительные и противоположные тенденции. Одна из них очевидна, все говорят о ней — тенденция к интеграции, или так называемая глобализация в области культуры. Здесь основным является критерий количественный — иначе говоря, какой слой населения, какая его часть смогли охватить то или иное произведение. Сколько людей знают футболиста Дэвида Бекхема?

Д.Дондурей. Провокационный вопрос. Пятьдесят миллионов долларов, собранных на прокате фильма «Ирония судьбы. Продолжение» для вас является свидетельством интеграционных процессов?

К.Разлогов. Конечно.

Д.Дондурей. Какие-то доводы у вас есть? Это же сугубо национальный, сотканный из советских мифологем проект. Я не думаю, что этот фильм будут сегодня смотреть в Германии или в Италии.

К.Разлогов. Десять миллионов зрителей — ерунда в глобальном масштабе. Даже пятьдесят — ничто по сравнению с миллиардами, которые собирают другие произведения подобного рода. Тут дело в другом. Это попытка интегрировать молодых людей в нашем обществе, которые пошли в кинотеатры вместе со старым поколением смотреть вневозрастную «Иронию судьбы».

Д.Дондурей. Всегда показываемую по телевизору...

К.Разлогов. Да, по телевизору. И, может быть, они тоже в скором времени потянутся в кинотеатры, потому что им обещано, что они эту историю увидят только через два года, а люди старшего возраста еще не уверены, что смогут дожить до этого времени.
М.Угаров. Первый — интеграционный, ну а второй процесс?
К.Разлогов. Второй — прямо противоположный — дифференцирующий. «Театр.doc», спектакли которого в последние годы мы все ждем, как и фильмы фестиваля «Кинотеатр.doc», разного рода местные очаги культуры, локальные проекты, которые показывают нечто из ряда вон выходящее. Я только вчера купил «Незнакомца с поезда» Альфреда Хичкока — одну из самых моих любимых картин. Это вещи, которые обращены к определенным группам людей. Группы, кстати, могут быть более или менее большими. Там есть свои лидеры, организованные вертикально, в отличие от массовой культуры, которая устроена горизонтально. Там есть носители разного рода уникальных идей.
Д.Дондурей. Профессиональные?
К.Разлогов. Любые, какие угодно.
Д.Дондурей. Можно сказать, что критики — тоже одна из таких групп?
К.Разлогов. Скорее, это сообщество, связанное с определенной формой творчества. Критик обычно отстаивает какое-то художественное направление, исходя изнутри искусства. Но есть то, что называется элитарной культурой, обращенной к творческой интеллигенции, к определенной группе со своими нормами, ценностями, претензиями. Она тоже имеет право на защиту и представление своей культуры. Или, скажем, есть еще группы детей младше семи лет, у них тоже собственная культура, свои представления, сказки, которые они читают, свои мультфильмы, компьютерные игры.
Д.Дондурей. Есть еще — среди прочих — группа тинейджеров, сейчас она одна из самых важных в смысле коммерческого заказа.
К.Разлогов. Смотря где. В кино — да. На телевидении, я бы сказал, — нет. Здесь заказ носит более или менее глобальный характер.
Д.Дондурей. В книжном деле тоже.
К.Разлогов. Там он практически весь локальный.
Д.Дондурей. Михаил, а каковы ваши ощущения относительно театра? Минувшие год-два ничего особенного не дали? Или, на ваш взгляд, были все-таки какие-то инновации в театре, в драматургии, в других видах искусства? Что-то такое, чего не было еще два года назад? Или все течет хорошо, аккуратненько?
М.Угаров. Ничего особенного не было.
Д.Дондурей. Может быть, хотя бы актуальные пьесы, о которых все говорят?
М.Угаров. Да, пьесы, наверное, были. Могу упомянуть «Июль» Ивана Вырыпаева, «Трусы» Павла Пришко, несколько других вещей.
Д.Дондурей. Аудитория тут — сотые доли процента столичной публики, в то время как шоу «Ледниковый период» смотрят 40 процентов населения всей страны. Но в этом нет никакого уничижения.
М.Угаров. Это произведение иного рода, оно просто в другом круге циркулирует, совершенно по-другому работает.
Д.Дондурей. И никаких сопоставлений быть не должно?
М.Угаров. Сопоставления тут не работают в принципе. Есть определенная субкультура людей, которые сегодня ходят в театр, причем не на антрепризные спектакли, а в тот театр, который развивает театральное искусство. Как и всюду, если оно поисковое, экспериментальное, мы получим те же самые доли одного процента.
Д.Дондурей. Есть множество исследований, доказывающих...
М.Угаров. Нет. Это может быть еще и значительно меньше трех процентов.
Д.Дондурей. Скажите, Михаил, вы не случайно называли пьесы, связанные с «Театром.doc» или «вокруг» вашего театра поставленные? А там-то, в знаменитом русском репертуарном театре, которым мы так гордимся последние лет сто, что происходит? Только не надо, не вздыхайте.

«Татьянин день»

М.Угаров. Нет, можно я вздохну? Это и будет ответом. Ничего не происходит, если вы спрашивали про общепризнанные новации. В прошлом году укрепилось, можно сказать, вошло в жизнь такое понятие — «театры второго круга». Существуют «театры первого круга» — с колоннами, с академическим статусом и орденами, с народным артистом во главе. И «театры второго круга». Их появляется все больше и больше, они занимают огромную нишу. Москва ведь по-прежнему этакий большой вокзал. Если есть театры для приезжих, то и театр для москвичей тоже существует. Так вот, театры для москвичей — это «театры второго круга». Это и Сергей Женовач, и Юрий Погребничко, и Петр Фоменко, и многие другие.

Д.Дондурей. Второго круга — это ведь не второго сорта?

М.Угаров. Нет, речь о другом. Есть даже три круга. Первый — основные театры, которые для приезжих. Второй — антрепризные театры, но и «Мастерская Петра Фоменко» частично сюда попадает, о ней слышали люди далеко за пределами театра. И, наконец, «театр третьего круга» — то, что в Америке называется «Офф-Бродвей», где создается то новое, что потом, может быть, куда-нибудь в историю театра или другие типы культуры попадет.

Д.Дондурей. Но ведь «театры народных артистов» тоже приглашают очень уважаемых и подающих надежду режиссеров, работающих во всех...

М.Угаров. Да, конечно.

Д.Дондурей. Это взаимообогащение, но отчего там-то не возникают потрясающие современников живые цветы искусства?

М.Угаров. Почему? Возникают. И в «театрах первого круга». Скажем, у народного артиста Александра Александровича Калягина, пожалуйста, замечательно сейчас работает Владимир Панков, у которого есть свой театр «Саундрама».

Д.Дондурей. Это правильный процесс?

М.Угаров. Очень. Я ведь не верю в революционные прорывы: мол, надо убить всех, а академические театры сжечь немедленно. Так не бывает. Должен произойти микст, в результате которого и случится что-то такое продуктивное.

Д.Дондурей. Существуют ли у нас произведения в любом виде искусства, которые сегодня можно назвать «актуальными»? Хотя бы по отношению к социальным вызовам. В российском кино вот вообще нет фильмов на политические темы, нет фильмов и на темы, связанные с колоссальной коррупцией в стране, с недоверием к правоохранительной системе, картин, противосто-

«Ликвидация», режиссер Сергей Урсуляк

ящих аморализму, терпимости к насилию. Много чего нет. Таких тем очень много в американском кино. А вот в российском их нет. Но в жизни-то они есть. И цензуры особой у нас нет. Самоцензура? Хотя мне на днях Виталий Манский рассказывал, что он сейчас делает фестиваль антителевизионного неигрового кино и — не удивляйтесь — ему некого пригласить. Сегодня нет художников, которых можно было бы запрещать!

К.Разлогов. То же самое происходит и в независимом американском кино, которое все более и более превращается в еще одну площадку для Голливуда.

Д.Дондурей. С чем это связано?

К.Разлогов. Все хотят быстрого успеха. Изменилась глобальная ситуация в кино, сама система иерархии другая. Главным стал медийный успех, а он требует...

Д.Дондурей. Он развращает.

К.Разлогов. Нет, не развращает. Скажем, раньше карьерно ориентированные молодые люди стремились в комсомол, сейчас стремятся в телевизор. И, соответственно, вместо номенклатурного успеха, который был...

Д.Дондурей. Хорошая формулировка: «номенклатурный успех». Номенклатурная культура. Телевизор как создатель и главный инструмент номенклатурной культуры — первый раз слышу.

К.Разлогов. Медийные лица — это практически новая номенклатура. Причем со своими иерархиями, со своими подсистемами внутри ее, с назначениями, техникой изгнания из этого сословия. Со своими понятиями и правилами: кого можно пускать и за какие заслуги, кого — нельзя и за какие «провинности». Со своими членами «политбюро» на больших каналах, которые все решают.

Д.Дондурей. Но «Театр.doc», к примеру, в номенклатурную культуру не входит. Хотя на спектаклях я видел и олигархов.

М.Угаров. Они тоже люди, им же интересно.

К.Разлогов. Дело в том, что каждый человек, который начинает в «Театре.doc» или где-нибудь в другом подобном месте, имеет две цели в жизни, как бы разные. Одна — стать вершителем дум для узкого круга людей своей среды. И вторая — достичь, условно говоря, глобального успеха. И надо выбирать. Как правило, это комбинируется очень редко, почти никогда. Чаще в особые периоды развития культуры, к которым наш нынешний не относится, ты

должен выбрать, на что поставить. И в том и в другом случае есть свои преимущества, потому что, если ты становишься героем в своем узком кругу, у тебя значительно больше шансов попасть в мировой, тоже узкий, круг.

Д.Дондурей. Можно сказать, что это хитрая технология?

К.Разлогов. Нет, все культурные технологии хитрые. Они тем и интересны, что до конца все не прочерчивается, даже номенклатурная система — особая статья, она имеет свои принципы. Ты хочешь стать вершителем дум для тех пяти людей, которые понимают, что такое вечность, или для тех пяти миллиардов, которым это все равно, которые благодаря тебе хотят лишь получить удовольствие в жизни.

Д.Дондурей. Михаил, скажите, а есть какие-то подвижники «Театра. doc» — узкая группа людей, которые считают, что только принадлежность к подобному типу творчества и есть правильная и элитарная позиция? Все ведь построено на самоощущении, самоидентификации, самооценке. Можете ли вы считать, что действительно занимаетесь инновациями, которые должны быть поняты и приняты? Есть такое чувство? Или всё из области маргинальных ощущений?

М.Угаров. Такое чувство есть. Хотя маргинальный оттенок чего бы то ни было — он же хороший! В нем есть изюминка.

Д.Дондурей. Да-да, но подождите, элитой-то вы себя чувствуете? Вопрос мой грубоватый, я понимаю.

К.Разлогов. Некорректный вопрос. Казалось бы, хорошо, если каждая субкультура будет чувствовать себя элитарной. Но это не значит, что с позиции птичьего полета она не будет выглядеть иначе.

Д.Дондурей. В такой ситуации она должна быть объективной. Для этого нужны специальные люди, критерии, механизмы и, конечно, цеховая критика. А вот внецеховая, обращенная к широкой публике критика, которая через запятую обсуждает спектакли Марталлера и Виктюка, Малого театра и Вырыпаева, — ей уже все равно. Коммерческий успех, количество призов, качество здания, цены на билеты и многое другое — она всё оценивает и, упрощая, сводит к знаменателю полугламурной популярности.

К.Разлогов. Критика по определению не может быть объективной. Она всегда находится внутри процесса; у каждого, естественно, есть свои пристрастия, обусловленные определенной культурной средой. Критики этим и интересны. Но кроме этого существует такая скромная наука, как культурология. Там действуют люди, которые принципиально должны отказаться от того, что они участники или партизаны любого художественного процесса.

Д.Дондурей. Как-то культурология у нас не очень развита.

К.Разлогов. Естественно. Она говорит то, слышать о чем не очень приятно ни обществу, ни творцам. Поэтому если я скажу, что мне интересно ваше театральное движение, а еще интересна культура детей-семилеток или эскимосов и все эти явления находятся на одном уровне, то для культурного сообщества, насчитывающего определенное количество приверженцев, которые находятся на том же расстоянии от глобальной массовой культуры, что и вы, это, конечно, будет обидно. И я это понимаю. Для меня лично есть родная субкультура киноманов, которые смотрят раннего Годара, Барнета, Джармуша или что-то другое из ряда вон выходящее. Если я показываю на канале «Культура» программу «Культ кино», я ведь тоже рассчитываю на очень маленькую аудиторию. И мне в горячем бреду не придет в голову навязывать свой выбор всему населению страны.

Д.Дондурей. Можно ли считать, что те люди, которые способны считывать достаточно сложные для понимания смыслы, новые художественные задачи, выбивающиеся из контекста, то есть инновационные, — это качественная аудитория, настоящие зрители? Наверное, это еще и передовые люди, в которых так нуждается наша страна. Словом, я хочу сказать, что государство должно было бы, Михаил, печься и о вас тоже, а не только о народных артистах

из академических театров, у которых и так с количеством площадок и зданий все в порядке.

М.Угаров. Но академические организмы, в сущности, такая же локальная субкультура, как и «Театр.doc».

Д.Дондурей. Но у вас-то в экономическом плане наверняка не все в порядке.

К.Разлогов. Просто большие государственные театры с постоянными труппами имеют доступ к источникам приобретения веса в обществе, потому что они эту инерцию набрали с XVII века. К XXII веку с ныне новыми институциями и направлениями произойдет то же самое. Правда, вполне допускаю, что в какой-то момент, захватив власть, они тоже...

Д.Дондурей. Как можно тут «захватить власть»? Например, «Театр.doc» регулярно в течение трех-четырех лет будет выезжать на фестиваль в Авиньон и государство передаст ему ресурсы, здание, финансовую поддержку? Минуя квазисалонные вкусы высших городских чиновников?

К.Разлогов. Представим, что зрители «Театра.doc» становятся активистами движения «Наши». Тогда за десять лет они смогут занять главные места в решающем кабинете — в том, где определяют, куда двигать остаток тех государственных ресурсов, которые не нужны напрямую людям, сидящим в этих кабинетах.

Д.Дондурей. Я понял. Но, Михаил, были ли в 2007 году настоящие произведения, которые, как «Идиот» Товстоногова, останутся в истории?

М.Угаров. Таких спектаклей все меньше и меньше. Все-таки должно происходить какое-то сюжетное взаимодействие, нужен контакт между пьесой и спектаклем, радикальная пьеса должна подождать своего режиссера.

Д.Дондурей. Разве мало талантливых новых постановщиков?

М.Угаров. Это вопрос школы, а значит, очень больной вопрос. Я могу назвать много пьес — и наших, и зарубежных, которые до сих пор не поставлены в России. У нас нет художественного языка, на котором можно было бы ту или иную пьесу поставить.

Д.Дондурей. Концептуального, режиссерского, профессионального?

М.Угаров. Да и режиссерского, и актерского языка. Я много лет пытаюсь заниматься одним британским драматургом, но очень маленький круг людей театра разделяет мой интерес к этому автору. А мне кажется, что это очень влиятельный драматург. Вместе с тем вдруг неожиданно у нас стал востребован Макдонах, он буквально пожаром пошел по всей стране.

Д.Дондурей. Это как Первый со Вторым каналы «дружат» друг против друга, чтобы не опоздать.

М.Угаров. Интересно разгадать: почему? Другое дело, я понимаю, что Макдонаха режиссеры прочитывают так, как им удобно прочитывать.

Д.Дондурей. В смысле русской традиции?

М.Угаров. Да, этакий театр чудиков, придурков и странных людей. И это очень забавно, здорово. Только не у нас, самое главное, а где-то там — в Ирландии.

Д.Дондурей. Скажите, а наша актерская школа действительно великая? Она сопоставима с английской, с американской? Или это все-таки внутренний, хотя и общепризнанный, миф? Старый советский миф?

К.Разлогов. Национальная традиция есть. Она хорошо представлена как раз в творчестве американских актеров: Марлон Брандо, Пол Ньюмен, Роберт Де Ниро — это все актеры русской национальной школы. Вышли из Ли Страсберга, а значит, из Станиславского. И в этом плане наша актерская школа сыграла огромную роль. А то, что у нас сейчас происходит с актерским искусством... Дарования-то есть, но у них одна сложность — такое явление, как телевизионный сериал, который абсолютно замыливает все актерские возможности. Подобные проблемы, кстати, есть и в Голливуде — звездность, типаж, амплуа, которое к тебе прилипает на всю жизнь...

Д.Дондурей. Но ведь за исключением, скажем, Клуни, там телевизионные и киноактеры — это просто разные миры.

К.Разлогов. Да, разные: начинают с телевидения, а потом переходят в кино. У нас же начинают в кино, а потом уходят в телевизор. Когда актер достигает уровня Вашингтона и Клуни, он уже не гонит сериалы, конечно, если это не сериал Дэвида Линча. У нас актер идет на телевидение, потому что там гонорары несопоставимы с теми, что он может заработать в кино. И успех измеряется количеством премьер. А нужно, чтобы кто-то тебя выращивал. А если ты снимаешься слишком часто и много, то тебе трудно держать уровень. Тут нужны режиссеры, которые понимают, как нужно работать с исполнителями, не эксплуатируют уже имеющиеся его навыки и умения, а вытаскивают из него нечто новое, держат его в руках. Даже у такого талантливого и очень любящего актеров режиссера, как Никита Михалков, когда он позволяет своим артистам делать все, что они захотят, фильм получается значительно менее убедительным, чем тогда, когда он работает с ними тщательно, требовательно...

Д.Дондурей. А что в театре? То же самое, что на телевидении и в кино, или все-таки иные, более серьезные требования к актерам?

М.Угаров. Просто другая творческая дисциплина. Что могу сказать: в школе ведь, вы знаете, как в балете, — есть станок, есть занятия по актерскому мастерству. Станок у нас замечательный, собственно говоря. Но вот все остальное! В нашей школе практически никто не работает с современным текстом. Последний актуальный текст — это Вампилов.

«Ледниковый период», Первый канал

Д.Дондурей. Чем вы это объясните, Михаил? По сравнению с советским временем — фантастическая свобода. Почему происходит такое отторжение современных текстов? Не берем нашу «любимую тему» мата на сцене и на экране.

К.Разлогов. Тут отторжения нет. Тут все «в порядке».

Д.Дондурей. Но почему отторжение именно современного текста, современных пьес, мышления? Чем это вызвано? Продюсеры не разрешают, боятся коммерческого неуспеха?

М.Угаров. Это глобальная проблема. Наше общество очень не любит то, что относится к «здесь и сейчас». Раньше оно любило будущее — досмерти. Теперь, обратите внимание, обожает прошлое. Сегодня мы входим в эпоху сиквела, политического и как бы эстетического. Сиквел экономит психическую энергию, не надо тратиться. Все понятно: ситуации, герои, поступки. Что будет дальше — ясно.

Д.Дондурей. Художники — ну что им деньги, опасности, власть! — хотят личностно проявиться, хотят сказать что-то новое, они родились уже в эпоху постстрахов. Почему они-то не могут быть свободными и талантливыми?

М.Угаров. Честно говоря, современная аудитория — это тюзовская аудитория, которая хочет бесконечную сказку с элементами ностальгии. И театр тоже тюзовский: только не говорить о том, что травмирует, что ломает. Вся аудитория становится абсолютно детской: пусть в конце придет папа и разрешит любую непростую ситуацию. Я не знаю, что с этим делать. У меня такое ощущение, что я всегда в ТЮЗе работаю, таков весь наш сегодняшний театр и такова сегодняшняя культура в целом. Это же детское желание: чтоб вышла звезда в красивом платье!

К.Разлогов. Или без платья. Желание тоже подростковое.

Д.Дондурей. Кирилл, вы согласны, что вот такая подростковость присутствует в реальности.

К.Разлогов. Я согласен с тем, что во взрослом человеке должен жить ребенок, поэтому — вот это то самое наше детское чувство, которое сохраняется на протяжении всей жизни, а к старости обостряется.

Д.Дондурей. Тридцать лет назад пытались пусть сквозь фиги в кармане, но говорить о реальности.

К.Разлогов. И сейчас есть такие люди, но они оказываются не просто на периферии, а далеко за ее пределами. Если с ними не контактируешь, то для тебя их и не существует, но есть огромное количество кружков, групп людей, которые пытаются делать протестное искусство.

Д.Дондурей. Если бы они были очень талантливы, мы узнали бы про них мгновенно, потому что медиа постоянно нуждаются в экстравагантных новостях и продуктах.

К.Разлогов. Мы уже говорили: если тебя не показывают в телевизоре, тебя нет в культурной жизни.

Д.Дондурей. Но есть же профессиональные коммуникации, связанные с нашими аудиториями.

К.Разлогов. Они, эти узкие группы, как раз и не контактируют между собой.

Д.Дондурей. Вы имеете в виду межвидовые контакты?

К.Разлогов. Не только межвидовые, но и внутренние. Есть разные группы внутри культуры, которые очень плохо контактируют между собой: либо друг друга не признают, либо вообще не общаются, разве что через Интернет, но тогда это другой вид сообщества, иные связи. Там это формируется очень быстро. Помните скандал по поводу порнографии в книжном магазине «Фаланстер», когда сошлись на одной трибуне Михаил Леонтьев, я, Максим Шевченко — люди из абсолютно разных миров? Тут мы поняли, что есть некая группа, которая вокруг мало кому известного магазина вдруг начинает контактировать. Мы вообще не могли даже предполагать, что ходим туда одновременно. На самом деле живая жизнь культурного общества сейчас есть.

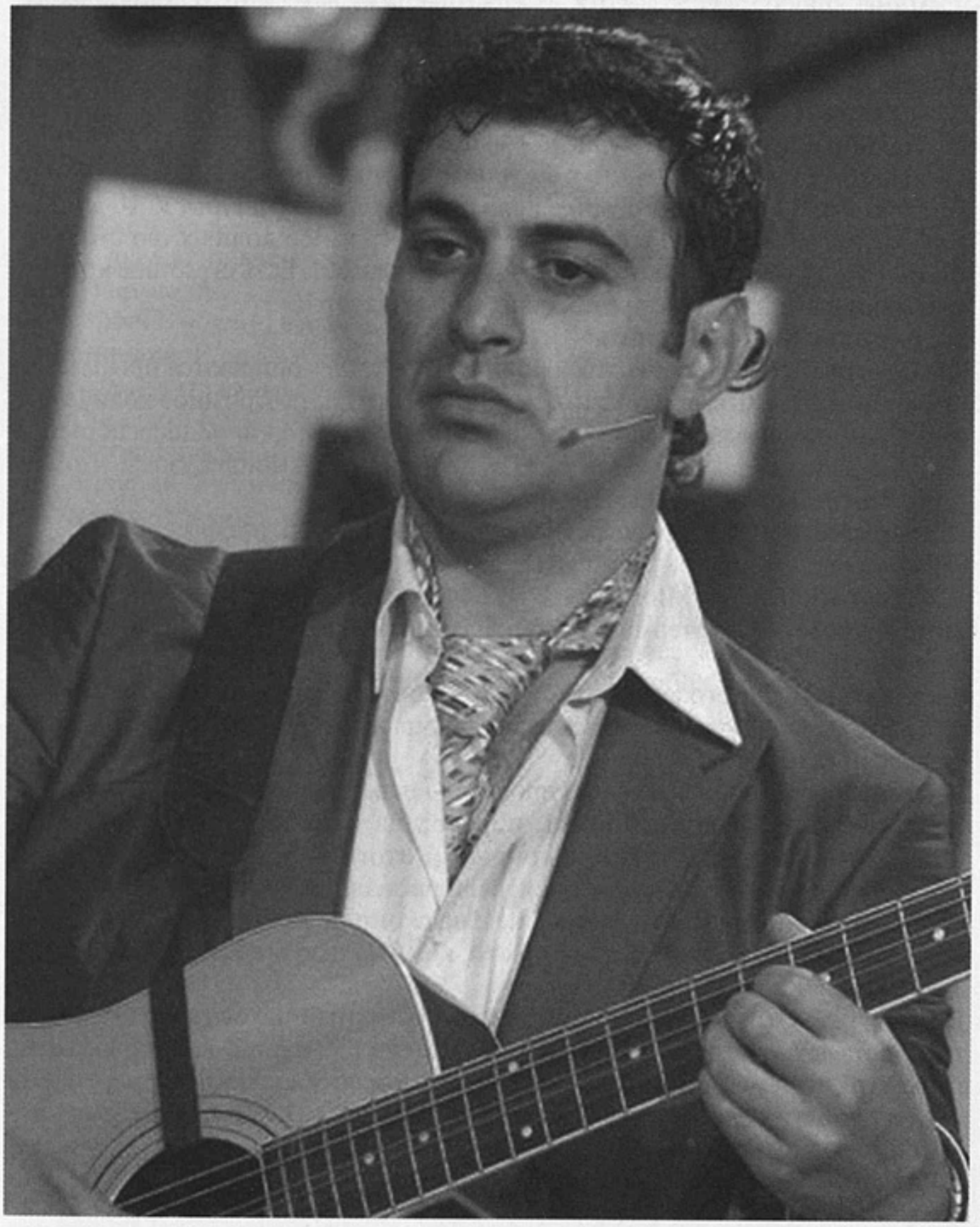
Она есть в Интернете, на телевидении, в неформальных контактах. И она театрализована, потому что есть некая театрализированность реальной жизни, она может выходить из любительских интересов... Есть сейчас дешевые камеры, цифровые... Люди снимают «про жизнь».

Д.Дондурей. Все равно мы же с вами не слышали о шедевре, снятом любительской камерой, потому что нашли бы способ порекомендовать этого нового гения зрителям или какому-нибудь фестивалю.

К.Разлогов. Да, если он работает в определенном формате. Если нет, то это значительно сложнее.

Д.Дондурей. Вам не кажется, что культура научилась многие вещи имитировать — хорошее качество спектакля, профессиональный сериал или фильм, глубокую книгу? В этой ситуации трудно различить, где настоящие новации, подлинные открытия, а где тонко-ловко сработанная отличная подделка. Нет ли ощущения, что сейчас очень много сложно различимых «фальшаков» из папье-маше, а не того, что создано из натуральных материалов?

М.Угаров. Конечно, много. Но меня-то волнует то обстоятельство, что очень много талантливых вещей, с которыми не знаешь, что делать. Читаешь пьесу и понимаешь: ах, неформат.



«Комеди Клаб», ТНТ

Д.Дондурей. Что значит это знаменитое выражение? Главный, по-моему, топор или молоток современной культуры, которым все пользуются. Термин, кстати сказать, телевизионный. Так что вы имеете в виду?
М.Угаров. Вот сейчас я прочитал замечательную пьесу Валерия Пичейкина, которая победила на конкурсе «Премьера текста». Это такая Людмила Петрушевская — помните «Уроки музыки»? Новая, только гораздо страшнее. И я сижу и думаю: «И куда, кому я сейчас это понесу, какому режиссеру?» Чего-то в пьесе не хватает, какой-то оформленности, необходимого, как вы говорите, «фальшака».
Д.Дондурей. Чтобы хорошо продать...
М.Угаров. Да. Чтобы, короче говоря, «впарить» театру. Потому что все талантливое — оно ведь очень дикое. Вот по-честному если. Очень дикое. У меня есть такое понятие — «дикая пьеса».
Д.Дондурей. Хорошо. Мы же знаем, что в начале XX века появились актуальные «новые дикие» — это было так важно. И сегодня мы нуждаемся в творческой осмысленной «дикости». В настоящем экстремальном авангарде, который поставит под сомнение и на свое место всю эту гламурную, хорошо продаваемую культуру.
К.Разлогов. Дело в том, что вся культура и составляющие ее субкультуры ставят под сомнение гламурную культуру. Все! Вне ее, против нее существуют, отстаивают любыми средствами свою самобытность.
Д.Дондурей. Так это только кажется, что они как-то взаимно терпимо устроились: можете быть гламурной, а можете быть антигламурной и вместе будете успешно продаваться в журнале «Афиша».
К.Разлогов. И на телевидении, и в журнале «Афиша» продается далеко не все. Но дело в том, что есть огромное количество живой культуры, которая, наоборот, попадает прямо в Интернет, а есть огромное количество столь же живой культуры, которое вообще никуда не попадает. Есть огромное количество живой культуры, которое вообще не исследуется.
Д.Дондурей. Как это оценить?
К.Разлогов. Это хорошо. Но на наших встречах, где собираются профессионалы, говорят ведь часто только о том, что знают. Есть огромное количество вещей, которые мы не знаем, и даже в той сфере, которой непосредственно занимаемся, даже там, где считаем себя специалистами. Когда я узнаю, что есть что-то такое, о чем я не слышал, я тут же рвусь туда.
Д.Дондурей. Вы жаждете встречи с «новым диким» как профессионал?
К.Разлогов. Это новое может быть диким, а может быть и цивилизованным.
Д.Дондурей. Я знаю, Михаил, что вы будете «диких» адаптировать, переводить, используя вашу терминологию, из неформата в формат. Вот что вы будете делать.
К.Разлогов. А другого варианта нет. Если новое не вписывается, то куда оно попадет? Если оно не вписывается в наши нравы, обычаи и ценности, то его для нас просто нет.
Д.Дондурей. И это нормальный процесс — перевод в формат?
К.Разлогов. Перевод в формат, перевод на язык другой культуры, на язык другого сообщества. И в конечном итоге — в масскульт, который и есть финальная точка траектории, если произведение не умирает на уровне первозданного дикого варианта. Иначе оно остается в архиве и где-то через пятьсот лет может быть открыто, как был открыт Кафка через пятьдесят лет.
Д.Дондурей. Это вы хватили! Даже пессимистичный Чехов говорил — двести, триста лет, а вы сразу — пятьсот. Вернемся к стагнации. Значит, вы хотите сказать, что живая культура каким-то образом потихоньку будет перетекать к публике. Есть люди, которые переводят из неформата в формат и на этом профессионально зарабатывают деньги.
К.Разлогов. Кастрируют новейших диких.

Д.Дондурей. Отрубают лишние, ненужные пальцы, отрезают, извините за гиньоль, язык и т.п. Тогда и возникает то самое состояние культуры, которое я позволил себе назвать стагнацией. Но истинные-то ценности как через эти рыночные технологии проскакивают? Где у нас шедевры? «Где деньги, Зин?» — вот что хочется спросить, перефразируя Высоцкого.

К.Разлогов. Я думаю, что, скажем, «Груз 200» Балабанова и румынская картина «4 месяца, 3 недели и 2 дня» находятся на одном профессиональном уровне. Другое дело, что в картине Мунджу есть вещи...

Д.Дондурей. Общечеловеческие?

К.Разлогов. Нет. Есть некий формат, который совпадает с рамкой фестивальных ценностей, соответствующих западным ожиданиям. Этот формат может оказаться случайным. Человек высказал то, что хотел, и... попал в формат. А другой автор высказал то, что хотел, и попал в неформат или в формат Роттердама, вместо того чтобы попасть в формат Канна. Но сейчас есть огромное количество фестивалей, ты можешь попасть в любой формат, если мыслишь глобально. А если мыслишь на уровне Москвы и Подмосковья, в твоем распоряжении оказывается значительно меньшее количество форматов, в которые ты можешь попасть. Многоформатность современной культуры очень велика.

Д.Дондурей. В этом смысле можно сказать, что мы сейчас сообща занимаемся одой формату как механизму реального функционирования культуры, хотя мне казалось, что будем обличать эту телевизионную жестокость. Получается, что нужно обучать авторов и продюсеров формативности, если можно так выразиться?

М.Угаров. Да-да.

Д.Дондурей. Нужно искать мастеров этой работы. В каком-то смысле вы, Михаил, тоже являетесь таким «форматмейкером», потому что вы форматируете, «окультуриваете» драматургов, каким-то образом попавших в орбиту вашего внимания.

М.Угаров. В общем, всё так.

Д.Дондурей. И через фестивали, через «Любимовку», «Новую драму» и прочее переводите их в поле внимания народных артистов и потом как-то доводите до постановок. Признавайтесь, «колитесь»...

М.Угаров. Иногда, иногда.

Д.Дондурей. В этом смысле можно сказать, что никакой стагнации нет?

М.Угаров. Конечно, нет, откуда вы ее взяли?

К.Разлогов. Стагнация есть в политической жизни, которая, в свою очередь, порождает очень бурную художественную жизнь. Более бурного в художественном плане периода, чем период застоя, не было. Вот мы сейчас въезжаем туда же, в застой, значит, и у нас будет яркая творческая жизнь.

Д.Дондурей. Всё впереди. Всё в порядке. Ну, спасибо.

Р Е П Е Р Т У А Р

Berlinale
58
Internationale
Filmfestspiele
Berlin
VANITY FAIR
INTERNATIONALE
FILMFESTSPIELE
BERLIN

НИНА ЦЫРКУН

Тусклое золото Берлинале

БЕРЛИН-2008

Вердикт жюри на каждом кинофоруме в той или иной мере вызывает недовольство критиков. Но на этот раз не случилось и недовольства — на конкурсной программе 58-го Берлинского фестиваля болеть было практически не за кого. А единственный по-настоящему замечательный фильм — «Нефть» (There Will Be Blood) Пола Томаса Андерсона жюри, к счастью, отметило: Андерсон удостоился «Серебряного медведя» за режиссуру, композитор Джонни Гринвуд — за музыку. По большому счету, этот масштабный фильм мог бы собрать едва ли не всех «Медведей», тем более что он отвечает главной характеристике Берлинале — социальной заостренности. История нефтяного магната Дэниела Плейнвью (Дэниел Дей-Льюис), в которой отразились обстоятельства возвышения реальных нефтяных королей, — самая зловещая история успеха и погони за американской мечтой. В отличие от прочих литературных и киносказаний про людей, сделавших себя, в ней нет ни капли романтизма, что в фильме подчеркивается принципиальным отсутствием женщин. Плейнвью изначально одержим единственной страстью — разбогатеть; он — одинокий волк, явившийся неизвестно откуда, как полагается герою фронтира, но, в отличие от него, никак не похож на странствующего рыцаря. Скорее, он со своей хромой ногой напоминает дьявола, метящего нефтью своих жертв, как черной меткой смерти. Богатство и власть, которую оно дает, — его единственное божество, но если речь идет о выгоде, Плейнвью готов даже прилюдно покаяться в церкви Третьего Откровения, где заправляет самозванный «пророк» Элай Санди (Пол Дейно), — чтобы и с ним в свой час жестоко расправиться. Свое наказание Плейнвью тоже понесет — в пустынном «Ксанаду» он будет валяться на полу мертвецки пьяным, призрак некогда энергичного человека, достигший безмерного богатства, но потерявший все, которого ничуть не жаль, ибо все человеческое было ему чуждо. Через весь фильм проходит метафора высасывания нефти, этой крови земли, действительно краснеющей на поверхности, где уже ничего не свято и «пророк» точно так же готов отказаться от Бога, как неверящий в него грешник готов клясться ему в любви.

Блистательному Дэниелу Дей-Льюису не дали «Медведя» за эту роль, хотя против награжденного иранского актера Резы Наджи я ничего не имею. Наджи в неонеореалистской «Воробьиной песне» (Avaze gonjeshk-ha) Маджида Маджиди, режиссера, оставшегося верным теме «благостной бедности», достоверно и колоритно сыграл безвинно изгнанного с работы служителя страусиной фермы, которому приходится пройти искус легких денег и вернуться к патриархальному благородству бедняков. Заслужила свою награду и «новая Джульетта Мазина» — англичанка Салли Хокинс за эксцентричную роль в фильме Майка Ли «Беспечная» (Happy-Go-Lucky); наши зрители могли

«Озеро Тахо», режиссер Фернандо Эймбке

видеть ее в телефильме «Бархатные ручки». Я бы и против других наград этой картине не возражала — она резко выделялась в кругу как на подбор депрессивных и маловыразительных фильмов и профессионализмом, и легким изяществом, хотя по сути своей слишком сильно напоминает французскую «Амели» и нашу «Русалку», а потому фильмом-открытием ее не назовешь.

«Русалка» же Анны Меликян, открывавшая «Панораму», получила приз ФИПРЕССИ (Международной ассоциации кинокритиков) — на мой взгляд, самый престижный, потому что критики, в отличие от жюри, не руководствуются конъюнктурой и прочими посторонними условностями, а только соображениями искусства. Приз этот особенно важен, потому что среди крайне бедного конкурсного отбора жюри умудрилось на этот раз наградить «Золотым медведем» один из самых, на мой взгляд, слабых фильмов — экшн «Элитный эскадрон» (Tropa de Elite) бразильца Жозе Падильи. Это, впрочем, вполне можно было предвидеть — иначе и быть не могло под руководством Коста-Гавраса, самого авторитетного из ныне живущих классиков политического кино. Рассказанная от первого лица история «Эскадрона» — довольно трафаретное повествование о честном полицейском, капитане Нашименто (Вагнер Моура), по приказу начальства подобравшем команду некоррумпированных коллег, чтобы нанести удар по наркомафии в самом неблагополучном районе Рио-де-Жанейро перед визитом в Бразилию папы римского. Каждодневная война с преступностью требует от Нашименто нечеловеческого напряжения, и нервы его сдают, но на работе приходится держаться изо всех сил, а терпеть срывы мужа приходится его беременной жене. Коллизия фильма заключается в том, до каких границ можно заходить в борьбе с преступностью и вообще можно ли с ней бороться, оставаясь в рамках закона. По фильму, разумеется, выходит, что нельзя (что вполне соответствует канону жанра) и попытки либерально настроенной молодежи бормотать что-то о гражданских свободах и правах личности в условиях тотального господства криминалитета ведут лишь к истреблению самых лучших из числа защитников законности и полной деградации нации, бессильной перед правом сильного. Судя по тому, что у себя в стране фильм после премьеры оказался в центре горячих дискуссий, он действительно является смелым социальным высказыванием, что, однако, не добавляет ему художественной значимости. В мировом масштабе, где известны гораздо более убедительные и многоплановые, а также и художественно выразительные образцы этого жанра (кои даже неловко упоминать в одном ряду с фильмом Падильи), «Элитный эскадрон» выглядит бледновато.

Тот же мировой контекст нанес удар и по другому лауреату — удостоившейся «Серебряного медведя» за лучший сценарий китайской мелодраме «Верим в любовь» (Zuo you) Ван Сяошуая (он же и автор сценария). Как раз

«Верим в любовь», режиссер Ван Сяошуай

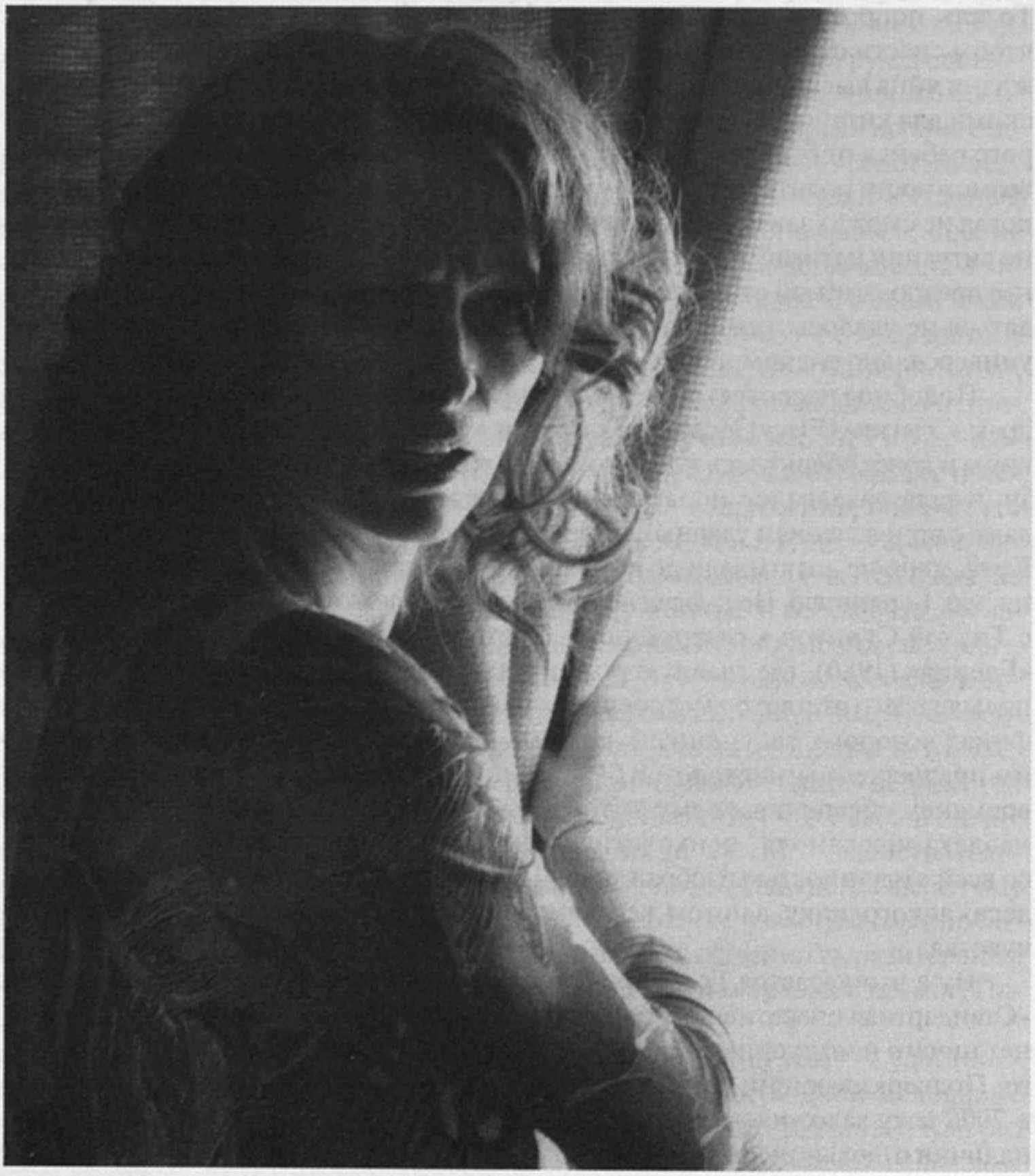
сценарий-то там и представляется, во всяком случае, на более привычный для нас европейский взгляд, довольно нелепым: интрига в том, что на протяжении всего (слишком долгого) экранного времени мать смертельно заболевшей девочки, решившая родить ребенка от бывшего мужа, чтобы тот стал донором для сестры, пытается убедить отца больной помочь ей в этом мероприятии. То есть, попросту говоря, бывшая жена просит бывшего мужа переспать с ней, чтобы спасти от смерти их дочь. Конечно, проблема, скажем, в европейской жизни яйца выеденного не стоящая, в данном случае осложнена специфическими для китайской действительности реалиями. Дело в том, что, родив второго ребенка от бывшего супруга, женщина по китайским законам лишается возможности родить третьего — уже от второго мужа, и тот, следовательно, никогда не сможет заиметь собственное дитя. В общем, на национальном уровне ситуация патовая, призывающая пожалеть всех ее участников. Тем не менее предполагаемой от зрителя реакции сочувствия создателям этой ленты дождаться не удалось; национальный компонент не смог перешагнуть границу универсально значимого.

Подобное несоответствие между ожидаемым и получившимся для мелодрам «Элегия» (Elegy) Исабель Коиксет и «Черный лед» (Musta jaa) Петри Котвицы и вовсе обернулось конфузом. Там, где зритель должен был пролить слезу, в зале раздавался нервический смешок. «Мыльнооперные» истории, даже с привлечением ударных актерских сил в лице Бена Кингсли и Пенелопы Крус, явно не дотягивали до конкурсного стандарта фестиваля такого уровня, как Берлинале. Не вызвал добрых эмоций и дебют Эрика Зонки «Джулия» с Тилдой Суинтон в главной роли. Этот римейк драмы Джона Кассаветеса «Глория» (1980), где главную роль играла Джина Роулендс, тоже пострадал прежде всего от плохо выстроенного сценария. Безмерно затянутый фильм, финал которого, задуманный, видимо, как напряженнейший саспенс, своим предрешенным исходом и беспомощностью режиссера перед экранным временем обеспечивает ему полный и абсолютный провал. Не спасает даже наэлектризованная, психологически взвинченная игра Тилды Суинтон, со всей отчаянностью изображающей запутавшуюся в денежных и карьерных делах алкоголичку, а потом женщину, в которой пробуждаются материнские чувства.

Ну а что касается Гран-при Эрролу Моррису за документальную ленту «Стандартная оперативная процедура» (Standard Operating Procedure), то здесь нет ничего неожиданного и возражать против этого награждения тоже нечего. Подчеркивающий свою политическую ангажированность фестиваль еще в 2006 году заложил тенденцию включения в конкурсную программу (при наличии отдельной документальной) неигрового кино с его прямым полити-

ческим высказыванием — тогда «Серебряный медведь» за лучшую режиссуру был вручен Майклу Уинтерботтому и Мэту Уайткроссу за документальную драму «Дорога на Гуантанамо».

Политическое высказывание Морриса в жанре «нон-фикшн хоррор» (по определению режиссера) да еще под антиамериканским соусом как нельзя лучше отвечает политике, проводимой директором Берлинале Дитером Коссликом. Взятые в заключении свидетельские показания персонала тюрьмы Абу-Грейб, иллюстрируемые ими же сделанными фотографиями, рисуют вполне впечатляющую картину, которую, правда, вряд ли стоило аранжировать музыкой голливудского композитора Дэнни Элфмана и уж тем более компьютерными врезками в духе хорроров Джорджа Ромеро — довольно было бы самих фотографий. На мой взгляд, особенного внимания заслуживает здесь констатация того факта, что охранники и дознаватели Абу-Грейб понесли наказание не за фактические преступления против личности, то есть физические пытки, а за то, что они эти пытки зафиксировали как фотодокумент. Выяснилось, что по демократическим законам пытка — это когда ставят в неловкое (физически) положение или заставляют стоять лицом к стене, то есть морально унижают. А вот если приковывают наручниками голым к койке или ставят на табурет и подключают к электропроводам — это всего лишь «стандартная оперативная процедура». Гиперочевидность фото- или видеосвидетельства вытесняет, отменяет саму реальность, устанавливая примат отраженного над отражаемым, означающего над означаемым,



«Джулия», режиссер Эрик Зонка

«Воробьиная песня», режиссер Маджид Маджиди

а если называть вещи их простыми именами — формального над содержательным.

Кстати, фотографии, точнее, фотограммы, длинные статичные кадры, перемежающиеся вставками черного экрана, стали художественным приемом (самим по себе далеко не новым, даже, пожалуй, хорошо забытым старым, но вдруг оказавшимся уместным) мексиканского режиссера Фернандо Эймбке в фильме «Озеро Тахо» (Lake Tahoe), получившем почетный приз имени Альфреда Бауэра, основателя Берлинале, обычно вручаемый за художественные новации. Они создают в картине гипнотический ритм послеполуденной сиесты, вовлекающий зрителя в тягостную дремоту портового городка, сквозь которую яркими наплывами проступают эксцентричные характеры его жителей, попадающихся на пути подростка Хуана: врезавшись в столб на пустой дороге, он ищет нужную деталь для ремонта автомобиля. Драматичная в своей основе история (у Хуана только что умер отец, и он не знает, как справиться с горем) ненавязчиво перерастает в комедию нравов, что не оказывается кощунственным, так же как трогательный финал не несет в себе слезливой сентиментальности.

Фернандо Эймбке, а также Лэнс Хаммер с фильмом «Балласт» (Ballast), приехавший в Берлин из Санденса, и Жозе Падилья — самые молодые конкурсанты нынешнего фестиваля. Зарубежные коллеги-критики подсчитали возраст и других участников официальной программы: Амос Коллек (61), Майк Ли (65), Йодзи Ямада (76), Анджей Вайда (81) и добавили в эту почетную компанию председателя жюри Коста-Гавраса (75), что в целом, по их мнению, создало картину резко постаревшего фестиваля, по меньшей мере на полтора десятилетия отстающего от актуального кинопроцесса, теряющего ту остроту, которой он гордился в прежние времена. Как заявила одна критикесса, «сегодня в конкурсе оказывается невозможной такая, например, картина, как «Головой о стенку» Фатиха Акина, получившая в 2004 году и «Золотого медведя», и приз ФИПРЕССИ, что знаменовало редкое совпадение мнений жюри и критического корпуса. Разумеется, сегодняшнюю конкурсную палитру оживляют и разнообразят те полтораста фильмов, которые включены в другие секции, но все же фестивальной маркой всегда является именно конкурс, а он на этот раз выглядел довольно блекло. «Берлинский медведь поседел», — сделал вывод критик The Hollywood Reporter Скотт Роксборо, и с ним трудно спорить. А потому в памяти публики самыми яркими событиями останутся документальный фильм-концерт «Да будет свет!» (Shine a Light) Мартина Скорсезе, показанный на открытии фестиваля, и явление народу Мадонны с ее дебютом «Мерзость и мудрость» (Filth and Wisdom).

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

При всем при том

Грубо говоря, в мире есть три типа людей. Первый тип — это люди; их больше всего, и, в сущности, они лучше всех...

Гилберт Кит Честертон

«Беспечная» ***(Happy-Go-Lucky)***
Автор сценария и режиссер **Майк Ли**
Оператор **Дик Поуп**
Художник **Марк Тилдсли**
Композитор **Гэри Йершон**
В ролях: **Салли Хокинс, Алексис Зегерман, Андреа Райзборо, Эдди Марсан и другие**
Film4, Ingenious Film Partners, Potboiler Productions, Summit Entertainment, UK Film Council
Великобритания
2008

Велосипедистка наяривает по лондонским — незнакомым по путеводителям — улицам. В ее роли — облезлая чувиха в немыслимом прикиде. Ковбойские сапоги прикрывают колготки в сеточку «вырви глаз». Зеленая юбка равняется очертаниям попки. Розовая кофта с блошиного рынка увеличивает худющие формы. Бижутерия звенит на ней, как погремушки в детской коляске. Останавливается у книжного магазина. В магазине снулый продавец. Незнакомка отправляется к полкам. Достает книжку со смехотворным, на ее честный взгляд, названием «Путь к реальности». Перелистывает другую — «Солнечное королевство». Трещит без умолку, но продавец, погрязший в сплине, не оживает. Выходит на улицу. Велосипед украден. Это завязка. Потом будут сценки с подружками, в школе, где она — учительница младших классов; с автоинструктором, который обучает ее — из-за того, что похищен велик, — рулить и тормозить; на уроках фламенко, где изнуренные одиночеством или кто какой недостачей и куда привела Поппи ее коллега по работе, стараются затвердить свою гордость без предубеждений в осанке, во взгляде, в движении — под неумолимый, как рок, как вызов, стук каблуков.

Майк Ли приведет свою Поппи (Салли Хокинс) на прием к остеопату — у нее разболелась спина — и смизансценирует уморительный до смеховых колик эпизод. Потом пока-

жет Поппи на занятиях в школе, где черные, рыжие, бледные и розовощекие дети будут под ее руководством рисовать цветные картинки. Он не забудет продемонстрировать, как она щепетильно разрешит конфликт между двумя мальчиками, призвав на помощь социального работника, который даже влюбится в некрасивую, но неотразимую Поппи. Потом устроит ей ночью внезапную встречу с бродягой из бывших, из благородных. Короткий их доверительный диалог, прикосновение женских рук к замшелому лицу бомжа, признавшегося, что он «никто», а также прикосновение грязной руки к неиспуганному лицу Поппи закончится деликатным подаянием. Но денег этот падший мужчина, ободренный ласковой прохожей, проявившей в мимолетном касании свое сексуальное — сквозь человеческое — обаяние, у нее не возьмет...

Верная себе, она побуждает и других поверить в себя. Даже закомплексованного расиста — учителя вождения, изнуряющего ученицу тоталитарной методикой и оглушительными эскападами неудачника, нашедшего «образ врага» (отменная работа Эдди Марсана).

Все эти странички городского житья-бытья перелистываются под игривую музычку Гэри Йершона, призванную замаскировать не то чтобы меланхолию лондонской окраины, одушевленную жизнерадостной Поппи, но стереотип меланхолии, каким он видится и слышится поклонникам независимого кино.

Отдельная песня — дизайн костюмов Поппи. Так не оденется ни одна европеянка, включая малооплачиваемых, ушибленных экстравагантностью, приветливых городских сумасшедших или успешных художниц, все еще неосмотрительно плюющих на «культуру маркетинга и маркетинг культуры». Но в стильной и смешной одежде Поппи Майк Ли усиливает резкую до заурядности индивидуальность, яростный в самоотдаче, в самоиронии характер, упакованный в кричащие — без намека, кто понимает, на пошлость — цвета.

Сюжета — даже по сравнению с предыдущими фильмами Ли — тут кот наплакал. Зато есть объяснение в любви режиссера к героине, к юности, к жизни в городской среде, преисполненной случайностей, рутины, глупостей, ущемлений, трудов, отдохновений.

Настигнутые радостью, которой одарила партнеров и зрителей Салли Хокинс, еще раз удивляешься благородной и глубокой режиссуре Ли, экспонирующего sadness vs. happiness. И наоборот.

«Happy-go-lucky» (оригинальное название фильма) — это «merry-go-around» (карусель) Поппи, одуряющей (слово poppy означает мак) не наркотическим забвением, но рискованной самостью — персонажной и артистической.

«Некоторое время назад за свои скромные потуги на оптимизм я подвергся яростным нападкам со стороны мистера Ч.Ф.Г... который заявил, что, отыскивая во всем поэзию, я сам приношу ее в жизнь. К сожалению, я не смею претендовать на то, что привношу поэзию в жизнь, — в лучшем случае, я лишь старательно фиксирую ее наличие в человеческом обиходе. Сентименталисты, находящиеся в плену пылких иллюзий, — это как раз те люди, которые не видят поэзии в обычных жизненных проявлениях. Они всецело подвержены влиянию слов... В этот момент он (то есть человек, который отказывает в поэзии свинье или почтамту. — *З.А.*) не видит предмет как таковой, в противном случае он убедился бы, что этот предмет не просто поэтичен, но подчеркнуто, вопиюще поэтичен» (Гилберт Кит Честертон).

«Беспечная» Майка Ли, показанная в середине Берлинале, приподняла настроение наблюдателей, увядавших — с унынием на лицах — на просмотрах конкурсной программы. Но вдруг публика вперилась — глаз не оторвать — в экран, впервые в практике Ли широкоформатный и залитый солнечным светом, проветренный взглядом оператора Дика Поупа, расцвеченный яркими английскими красками предметного мира северных районов их столицы. Центр этого мира — с его смятениями и шатаниями — держит, вертит вокруг себя героиня по имени Поппи. Она не умолкает ни на минуту, ни на секун-

ду не выходит из кадра, не оставляет свое лицо в покое, реагируя на позывы, импульсы среды с невозможной — беспредельной и беспечной — пластичностью. При всем при том избыточным или надоедливым приемом — «хлопотанием мордой» — ее исполнение нисколько не заражено.

Сразу было ясно, что приз за главную женскую роль угрожает (так и случилось) тридцатилетней Салли Хокинс, сыгравшей у Майка Ли в «Вере Дрейк», в фильме «Все или ничего», в знаменитых телесериалах, на сцене лондонских театров в шекспировских «Много шума из ничего», «Сне в летнюю ночь», в «Доме Бернарды Альбы» Лорки, у Вуди Аллена в «Мечте Кассандры». Но Поппи — самоотверженная и смешливая — это удача первоклассного экранного центрфорварда. Даже в отменном ансамбле — беспроигрышной команде актеров Ли.

«Беспечная»

Салли Хокинс, дочка английских авторов и иллюстраторов детских книжек, собирателей поп-арта, окончила Королевскую Академию драматического искусства, коллекционирует комиксы, а еще — кроме исполнительского — имеет и сочинительский дар. Она пишет комедийные тексты. В этой — впервые центральной в кино — роли она наградила пресыщенную публику не только редкой для актрис виртуозной эксцентриадой, не утратив при этом ни капли женского обаяния, но и усложнила комедийную технику человеческой одаренностью своей героини, чудесно, даже волшебно естественной в неутомимых сердечных реакциях, во всех побуждениях.

Некоторых журналистов, несмотря на полученное удовольствие, этот фильм озадачил. Те, кто знаком и полюбил суровый стиль реалиста Ли, смягченный, впрочем, нежным отношением режиссера к его персонажам, те, кто знал, что он способен не только на обезоруживающее отчаяние «Обнаженной», но и на обворожительную ироничность «Кутерьмы», не удовлетворился легкомысленной «Беспечной». Из-за «поверхностного» сюжета, сотканного из бесшовно смонтированных скетчей, образующих пленительную фильмическую материю, которая заряжена таким позитивным зарядом, что умникам в этой работе английского классика недостало шедевральности vs. приятности.

Мудрый и лукавый Ли упредил такую реакцию накануне своего шестидесятипятилетия, то есть перед вхождением в положение британского пенсионера (о чем охотно рассуждал в интервью). Он сказал, что, возможно, «Беспечная» — слишком светлый, слишком тривиальный фильм для Берлинале. Хотя в его светлости есть и подкладка, есть и оборотная сторона.

В самом деле. Четыре года назад в картине «Вера Дрейк», отвергнутой Каннским фестивалем и награжденной в Венеции, он рассказал о пожилой уборщице (Имелда Стонтон получила тогда главный приз за женскую роль), заботливой жене и матери, помогающей не только близким, но всем страждущим, причем бесплатно. Она была мастерицей подпольных абортов, запрещенных в Англии 50-х годов. Наказание не заставило себя ждать. Но достоинство, с которым предыдущая героиня Майка Ли встречала полицейских в своем доме за семейным обедом, возмещало попытку дискуссий о проблеме абортов, не об этом был фильм.

Новая — молодая — героиня Ли с той же, что и Вера Дрейк, убежденностью открыта людям, независимо от того, кто они: ее ученики, вымещающие на одноклассниках свои семейные травмы, или бомж, повстречавшийся на дороге и лишенный в этом дуэте даже намека на мелодраму, или автоинструктор, заходящийся в параноидальном бешенстве против мира, охваченного дьяволиадой.

Рядом с Поппи, как и с Верой Дрейк, но в другом пространстве и времени существуют, проявляются, трепещут драматические персонажи, познавшие страх, ужас, поражения. Но именно она, такая отвязная, такая обычная, вносит в заурядную прозаическую жизнь поэзию, протягивает руку, подставляет плечо нуждающимся хоть в какой-нибудь помощи, хоть в крошечном одобрении. Так Майк Ли погружается, не побоюсь овульгаренного выражения, в «жизнь человеческого духа», а его героиня не задумывается, конечно, о мотивах своего поведения.

Импровизации, которыми славится Ли, в этом фильме обнажают свой не только «технический», методологический смысл. Импровизация — основа характера Поппи, ее просветленного существа, взращенного на солнечной стороне улицы.

Со времен «Обнаженной», где центральным героем был тоже на свой лад идеалист, усвоивший апокалипсический взгляд на мир, взгляд, который он подтверждал соответствующими цитатами, Майк Ли не выдвигал в центр кадра, на авансцену истории одного человека. Джонни (Дэвид Тьюлис) бродил в душераздирающей «Обнаженной» по мрачному Лондону и делился своими откровениями с кем ни попадя, с любым отморозком. Поппи — на другой стороне тех же улиц — утепляет душевные раны одним только своим *со*присутствием, *со*участием, своей беззастенчивой сообщительностью.

Майк Ли любит — вслед за Жаном Ренуаром — повторять, что режиссер на протяжении своей карьеры ставит, в сущности, один и тот же фильм. В случае Ли это означает, что его, так сказать, пессимистичные картины сменяются, как день — ночью, картинами с гораздо меньшей порцией безнадежности.

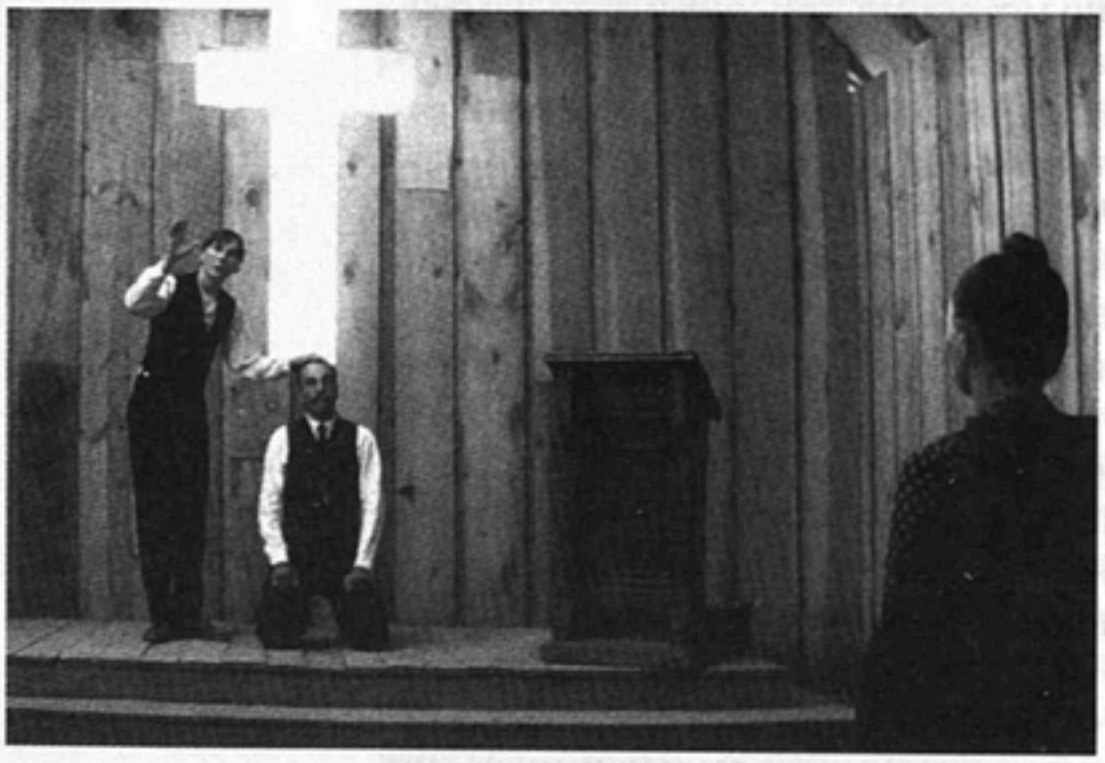
Как-то один из наших режиссеров предположил, что высшая форма пессимизма и есть оптимизм. Никакого оптимизма, конечно, не ведает Майк Ли. Но очевидно его витальное сопротивление небытию, то есть упадку душевных усилий. Сопротивление рискованное, непредсказуемое, не дающее гарантий на лучшую долю.

Неожиданный фильм английского социального реалиста с терпеливой протагонисткой-анархисткой противостоит — изо всех недюжинных сил хрупкой Поппи и смешной Хокинс — только небытию, в которое уходил изношенный Джонни, терзавший себя не меньше других в «Обнаженной»...

АНТОН ДОЛИН

In oil we trust[1]

Богу мы верим, всем другим — за наличные.
Эптон Синклер, «Нефть»



«Нефть» ***(There Will Be Blood)***
По мотивам одноименного романа Эптона Синклера
Автор сценария и режиссер **Пол Томас Андерсон**
Оператор **Роберт Элсуит**
Художник **Джек Фиск**
Композитор **Джонни Гринвуд**
В ролях: **Дэниел Дей-Льюис, Пол Дейно, Кевин Дж. О'Коннор, Кьяран Хиндс, Диллон Фризье и другие**
Ghoulardi Film Company, Paramount Vantage, Miramax Films
США
2007

«Вместо крови подсунули нефть!» — возмутились те, кто успел прочесть оригинальное название фильма, набранное красивым готическим шрифтом, There Will Be Blood. Наши прокатчики сменили название не без умысла: тут и отсылка к основам российской экономики, и избавление от немодного нынче высокого «штиля», и восстановление исторической справедливости («Нефть» — роман Эптона Синклера, положенный в основу фильма, а слова «И будет кровь» были подзаголовком одного из поздних изданий). Самое главное — с ходу установлена связь между кровью и нефтью, на которой зиждется конструкция фильма. Ведь он отчетливо делится на две части: в первой добывают нефть, во второй льется кровь.

Первая начинается с безмолвных кадров в рудниках, где заросший бородой одиночка долбит киркой породу в поисках серебра — и находит, и продает. Далее он (одна за другой следуют немые сцены, но мы узнаем имя героя по каллиграфической подписи: Дэниел Плейнвью) в компании таких же сосредоточенных мужчин в грязных комбинезонах копается в каменистой американской земле. Причем ищет уже золото — черное, то бишь нефть. В начале не слово, а молчание: первый произнесенный с экрана внятный текст — монолог нефтедобытчика, убеждающего туповатых ранчеров сдать ему в наем свои земли («Я нефтяник, но

[1] «В нефть мы веруем» (*англ.*).

я и семьянин»). Этот текст — из Синклера, а больше ни одной прямой цитаты из романа в фильме не будет. Потом — триумфальный запуск скважины в калифорнийском Маленьком Бостоне и последующий ее взрыв, вновь без слов: усталым жестом небожителя Плейнвью дает знак рабочим, подгоняющим бочки с взрывчаткой к горящему нефтяному фонтану, и пламя гаснет, засыпанное землей. Вена вскрыта, источник найден, можно начинать цивилизованную разработку месторождения. Герой еще не миллионер, но скоро им будет. Сюжет, по сути, завершен.

Здесь стартует вторая часть, лишенная производственно-эпического размаха. А самое главное, лишенная нефти: теперь в поле зрения не добыча, но добытчик. Сперва — попытка диалога Плейнвью с его «сыном и партнером» Эйч Даблью, потерявшим слух во время взрыва газа. Как алчный Альберих в «Золоте Рейна» отказывался навеки от любви, чтобы получить доступ к заколдованным сокровищам, так нефтяник платит за секреты земных недр дорогую цену — теряет контакт с наследником, оставаясь в окончательном и инфернальном одиночестве. Диалог слепого с глухим — разбогатевшего и опустившегося Плейнвью с его повзрослевшим сыном-предателем (тот уезжает в Мексику на собственное месторождение, превращаясь из партнера в конкурента) — отзывается рифмой в финале. Последующий диспут героя с основным оппонентом, священником Элаем, завершается в своеобразном эпилоге фонтаном крови — заметим, до сих пор на экране было немало драк и даже смертей, но не пролилось ни капли красной жидкости. А теперь ее — лужа, и Плейнвью ритуально оставляет свой след в крови врага, наступив в нее. Так в безоблачной первой части фильма, еще до катастрофы, Эйч Даблью пачкал ботинок в ручейке липкой нефти, найденной на участке семейства Санди. И звучат победоносные скрипки — заключительное Аллегро из Скрипичного концерта Брамса. Эта же музыка ознаменовала в середине фильма открытие нефтяной скважины.

Разбирать красивые построения «Нефти» — одно удовольствие, из них можно составить книжку более внушительную, чем «Нефть» Эптона Синклера. Фильм, однако, кажется таким цельным куском, что не хочется разрушать его структурным анализом. Все ругатели и апологеты Пола Томаса Андерсона сходятся в одном: он — выдающийся формалист, достойный сравнения со Стэнли Кубриком и Орсоном Уэллсом, вернувший Америке давно забытый эпический дух (чаще всего «Нефть» по элементарному тематическому сходству сопоставляют с «Сокровищем Сьерра-Мадре» и «Гигантом»). Меж тем формализм — лучший способ для обмана зрительских рецепторов; характерный запах нефти в этой картине не более чем маскировка.

Этот фильм — не то, чем кажется. Прежде всего не экранизация. Синклер, прозванный у нас «американским Горьким», сам не считал «Нефть» большой удачей, недаром роман не переиздавали уже давно. Стоит же найти старое издание, и потеряешь дар речи: представьте человека, восхитившегося «Войной и миром» Бондарчука, а потом прочитавшего первоисточник и не обнаружившего там ни Болконских, ни Безуховых, ни Ростовых, ни Кутузова с Наполеоном — только Платона Каратаева. «Нефть» Синклера начинается и заканчивается совсем не так, как у Андерсона. Там нет ни одного убийства, у героя (которого зовут иначе — Арнольд Росс) нет брата, зато есть бывшая жена, и сын там, в отличие от фильма, — его собственный. Короче, ничего общего с картиной: скучный старомодный роман о капиталистах и профсоюзах. «Зачем вам нужна была эта книга для стопроцентно оригинального сценария?» — удалось спросить у режиссера в Берлине. «И правда, зачем?..» — задумчиво ответил тот.

Андерсона хвалят за тщательную режиссуру, не замечая в нем блистательного драматурга: все потому, что в «Нефти» он избегает броских внешних эффектов, вроде неординарного полового органа (см. «Ночи в стиле буги») или дождя из лягушек (см. «Магнолию»). Упомянув Кубрика, как не вспомнить о единственной встрече Андерсона с кумиром, обеспеченной свя-

зующим звеном — Томом Крузом. Проникнув на съемочную площадку «Широко закрытых глаз», вундеркинд попытался побеседовать с мэтром, но тот не желал видеть очередного «подающего надежды». Кубрик сменил гнев на милость лишь после того, как узнал о другой ипостаси Андерсона: «Так вы не только режиссер, а еще и сценарист!» — и уделил коллеге несколько минут.

Об этой встрече сценарист-режиссер рассказывал другому фанатичному поклоннику Кубрика, также нередко обвиняемому в пустопорожнем формализме, — своему приятелю Ларсу фон Триеру. Вот с этим любителем американских мифов, ищущим в них материал для моральных притч, Андерсона сравнить логичнее — теперь, после «Нефти», которая притворяется индустриальным эпосом, а оказывается едва ли не теологическим трактатом. Дотошный Андерсон изучал подробности нефтяного бизнеса в Калифорнии начала XX века отнюдь не из чистого фетишизма. Ему был необходим крепкий каркас, чтобы прыгнуть выше нефтяной вышки или, если угодно, копнуть глубже нефтяной скважины. Как следует из названия, фильм — о поисках того, что лежит глубоко и до поры до времени невидимо. О тайных тектонических сдвигах, о подземных пластах, об ископаемых, полезных, бесполезных и даже вредных, таящихся в глубинах человеческой натуры.

А эта натура в «Нефти» — главное. Так считают, кажется, все судейские кинокомиссии мира: BAFTA, «Золотой глобус» и «Оскар» столь истово награждали за роль в «Нефти» Дэниела Дей-Льюиса, что могло сложиться ощущение, будто фильм в целом и Дэниел Плейнвью в частности — результат творческих усилий артиста, а не режиссера. Лишь Берлинале (международные фестивали чуть более внимательны к новаторскому кино, чем статусные премии) рассудил по-иному, наградив «Серебряными медведями» Андерсона и композитора фильма, по совместительству гитариста группы Radiohead Джонни Гринвуда. Жюри, похоже, поняло, что титаническая фигура Плейнвью — все-таки плод коллективной работы, каким бы гением актерского перевоплощения ни слыл Дей-Льюис, под которого Андерсон специально писал сценарий «Нефти».

Лучшего способа привлечь (а заодно отвлечь) зрительское внимание не существовало. Актер-легенда выдалбливал своими руками каноэ на съемках «Последнего из могикан», а на «Бандах Нью-Йорка» рубил мясо и слушал по ночам Эминема, чтобы постоянно злиться; он известен и своей скандальной связью с Изабель Аджани, и тем, что бросал профессию, дабы обучиться ремеслу башмачника во Флоренции. Может, дар Дей-Льюиса — очередная иллюзия? Трагических судеб одиноких капиталистов кинематограф знал немало, а арсенал актерских приемов, явленных в «Нефти», порой напоминает умышленный мастер-класс: вот вам скорбное бесчувствие, а тут — гневное отчаяние, злобное торжество или пьяная истерика... Даже журналисты начали путаться и на голубом глазу советоваться с артистом — как же все-таки относиться к его герою, любить или ненавидеть? Тот, разумеется, молчал, как партизан. Отгадка в том, что ни артистический диапазон, ни соколиный глаз, ни точеный профиль Дей-Льюиса не были для Андерсона главными: он, как и в случае с Томом Крузом в «Магнолии», нанимал не исполнителя, а мета-актера. Сверхличность, способную на выполнение сверхзадач. Плейнвью — не маска и не амплуа, не Гарпагон и не Макбет. Он — Человек с большой буквы, существительное без прилагательных.

Называйте, как хотите, — техника, харизма, внешние данные, внутреннее содержание, — но Дей-Льюис здесь воплотил в одиночку целый мир: мир субъективного в столкновении с безусловностью натуры. Так встретились кровь и нефть. Трое соучастников — Андерсон, его постоянный оператор Роберт Элсуит («Оскар»-2008) и рукодельник-художник, друг Дэвида Линча и Терренса Малика Джек Фиск, — сделали все от них зависящее, чтобы нефть предстала на экране идеальной алхимической суб-

станцией, объединившей четыре природных элемента. Она текуча, как вода, она скрывается в земле и бьет фонтаном в воздух, загораясь ветхозаветным Огненным Столпом. Плейнвью, которого в жизни ничего, кроме нефти, не интересует, — не делец, а охотник за абсолютом, мечтающий обуздать все четыре стихии. Нет ничего невозможного. Земля разверзается перед ним; вода принимает его — он плещется в море, как рыба, и к морю ведет свой заветный нефтепровод; он способен предотвратить пожар в собственном доме и потушить вспыхнувшую вышку. Одно ему неподвластно: прозрачный воздух, невидимый дух.

Весь этот фильм с его бесконечными деталями, упоительными костюмами, жирными мазками нефти, ощутимыми едва ли не тактильно грязью и плотью — сплошной конфликт материального с нематериальным. Поначалу бесплотное реализуется через музыку — у Андерсона она еще в «Магнолии» вдруг становилась слышимой не только зрителями, но и персонажами, и те принимались петь разобщенным хором одну и ту же балладу. В «Нефти» вместо пения — инструментальная дисгармония для струнных да иногда элегическое, обманчиво успокаивающее фортепьяно в духе Эрика Сати. Музыка окружает Плейнвью, как тревожный рой мух, с начала и до конца картины. Она предвещает недоброе даже тогда, когда, казалось бы, перспективы радужны — как в сцене поиска участка месторождения, когда автомобиль подъезжает к пустынной станции под тяжелые угрожающие аккорды, нагнетающие будто бы беспричинный саспенс.

А потом сфера невидимого обретает официального представителя: юркого юнца-кликушу, местного пророка Элая — главу церкви Третьего Откровения, куда по доброй воле вступят все шахтеры Плейнвью. Так же истово, как нефтяник роет землю в направлении преисподней, Элай строит свою невидимую лестницу в небо. Он видит бесов и изгоняет их, божественный свет озаряет его тощую фигуру, к восторгу местных простаков (мощное визуальное решение: крест вырублен в деревянной стене церкви и сияет во время богослужения солнечными лучами). Не признающий чужих авторитетов нефтяник отказывает Элаю в праве благословить скважину — и сперва в забое гибнет работяга, затем глохнет Эйч Даблью. Плейнвью гневается, валяет в грязи горе-чудотворца, но затем сдается — замученный упреками совести, он, совершивший убийство и отрекшийся от сына, публично кается в храме (не без умысла: набожные прихожане обещали отдать ему участок под нефтепровод). Последняя сцена фильма — реванш. Разоренный Великой депрессией Элай приходит к Плейнвью, чтобы продать ему последний неразработанный участок. Тот соглашается на сделку при одном условии — если священник скажет во́ весь голос: «Я лжепророк, а вера в Бога — предрассудок». Услышав то, о чем он знал давно, Плейнвью убивает Элая.

Впрочем, поединка на равных здесь быть не может. Элай не равновелик Плейнвью, и не только потому, что молодой Пол Дейно уступает талантом и мастерством Дей-Льюису (как и остальные актеры в фильме). Не только главного, но, по сути, единственного героя «Нефти» делает более сильным всё, что не убивает, — а убить его, похоже, невозможно. Эта ницшеанская натура сродни сверхчеловекам (они же недочеловеки) Достоевского. Он не равен окружающим, те не равны ему; «Я ненавижу большинство людей», — доверительно признается Плейнвью. Для него, как для Раскольникова, нет иного способа доказать себе, что он — не тварь дрожащая, кроме убийства. Или, как для Кириллова, — самоубийства. Ибо в этом псевдонатуралистическом фильме, с каждым кадром все более похожем на идеологический диспут, все персонажи без исключения — двойники, отражения самого Плейнвью; потому на экране нет женщин. Любое действующее лицо — аргумент или контраргумент в споре с Всевышним. Будь то самозванец, вынудивший нефтяника вспомнить несуществующую притчу о блудном брате, или умный мальчик, плоть от плоти (как выясняется, усыновленный сирота, «ублюдок из корзинки»). И каждый казус — свидетельство правоты нефтяника-мизантропа. Ко-

пал колодцы, угробил кучу народу во имя наживы — и про-цветаю. Разделил рубашку с мнимым братом — и был обманут. Совершил убийство — и не покаран. Облагодетельствовал чужого ребенка — и предан. Постепенно это «житие великого грешника» дезавуирует понятие «грех», трансформируется в безошибочную систему доказательств -ироническое евангелие атеиста.

В новейшей американской трагедии Финансист-Титан-Стоик ищет точку опоры, чтобы перевернуть мир, — и не находит. Можно наконец догадаться, для чего самому Андерсону понадобилась точка опоры, роман «Нефть». Социалист Синклер полагался на последнюю модернистскую иллюзию — коллектив, который всегда прав в сравнении с заблудшим одиночкой (заключительная глава книги называется «Стачка»). Фильм «Нефть» наконец разоблачает этот миф, постулируя неизбежное: каждый сам за себя, а Бог против всех. А поскольку Бога нет, его карающая длань передоверена Дэниелу Плейнвью, неистово рычащему сквозь зубы: «Я — Третье Откровение!» Жизнь есть сон — не философа, не бабочки, а мистера Плейнвью: кстати, слабое место этого стального человека в том, что спит он без задних ног, не добудишься. Возможно, фильм, который мы смотрим, снится именно ему. Plainview — читай, Всевидящий; Daniel в переводе с древнееврейского — Суд Божий. Отрекшись от слишком человечного сына, забив до смерти святой дух, он остался не то демиургом, не то разрушителем последнего, до жути материального мира. И произнес заключительную реплику — будто после шести дней Творения: «Я закончил». Место для финала выбрано не случайно: боулинг, где по людишкам-кеглям бьет тяжкими шарами судьба. Та самая, что обрушила в другом фильме Андерсона на подлунный мир свой несладкий дар: вместо манны небесной — неисчислимые полчища квакающих земноводных.

Режиссер посвятил «Нефть» памяти своего учителя Роберта Олтмена, однако изменил принципу олтменовского калейдоскопа, которому следовал в «Ночах...» и «Магнолии». Вместо роя равновеликих персонажей Андерсон явил первого современного Героя, не способного на героизм во вселенной без добра и зла, морали и закона, преступления и наказания. Потому этот Заратустра XXI века отвернулся от людей и влюбился в нефть. Она не выбирает оттенки — она чернее черного, и в ее черноте сияет радуга. Она безусловна, как талант, ум или деньги. Она не стремится в небо, а прячется в глубине.

К тому же, как говорят, цены на нее с каждым годом растут.

СТАС ТЫРКИН

Бешеный Мик

Впервые за 58 лет своего существования Берлинале открылся не просто документальной картиной, а фильмом-концертом — ни к чему вроде бы не обязывающей записью выступления одной легендарной группы, сделанной одним выдающимся режиссером, весьма увлеченным рок-музыкой.

С одной стороны, «Да будет свет!» (Shine a Light) — действительно «всего лишь» зафиксированный на пленку концерт «Роллинг Стоунз», чья главная и единственная задача — схватить живую энергию выступления знаменитой британской четверки и поделиться ею со зрителем. С другой — это именно фильм, поскольку снимать «не-кино» Скорсезе не умеет физически. При помощи команды первоклассных операторов, состоящей сплошь из лауреатов и номинантов «Оскара», Скорсезе соорудил не банальную телетрансляцию рок-концерта в формате MTV, а настоящее кино, отмеченное его фирменным режиссерским почерком. И — личный омаж группе, озвучившей протестные настроения его молодости.

Спонтанность картины, разумеется, деланная. И в черно-белом прологе Скорсезе ее самолично разоблачает, продемонстрировав одновременно «behind the scene» и «making of» своего, как всегда, очень тщательно сделанного фильма. Площадкой выбран не стадион типа Madison Square Garden, где некогда бился «бешеный бык» Джейк Ла Мотта и где проходят концерты суперзвезд, а вполне камерный зал Beacon — концерт был приурочен ко дню рождения Билла Клинтона. Решив запечатлеть для истории именно это шоу (на самом деле в фильме смонтировано два представления), Скорсезе вынужденно свел

«Да будет свет!» ***(Shine a Light)***

Автор сценария и режиссер **Мартин Скорсезе**

Операторы: **Роберт Ричардсон, Джон Толл, Эндрю Лесни, Эммануил Любецки, Митчелл Амундсен, Стюарт Драйбург, Роберт Элсуит, Тони Джанелли, Эллен Кьюрас и другие**

Concert Promotions International, Shangri-La Entertainment

США

2008

действие к небольшому «пятачку» театральной сцены — своего рода рингу, где самое место бешеному Мику Джаггеру с его наилегчайшим весом и резиновой физиономией, по которой он явно не раз получал. Фронтмен «Роллингов», как и не выпускающий сигарету изо рта даже на сцене Кит Ричардс, с легкостью вписываются в великолепный ряд неуправляемых, неподконтрольных, одержимых персонажей Скорсезе — первого киноклассика рок-н-ролльного поколения.

Это поколение сделало безнадежно устаревшими любые песни о нестареющих душой ветеранах и прочей «эмансипации стариков». Да, мужчины за шестьдесят могут не только разгадывать кроссворды на скамейке и путешествовать в обнимку с престарелыми женами, но и петь, и играть рок, кувыркаться в кровати с молодыми подружками, и, как Рокки и Рэмбо, качать железо или бить морды на ринге. А что, разве может быть иначе?

Рок для Скорсезе — не только идеальная подложка для его быстрых и крепких фильмов (в некоторых из них, как в «Хороших парнях», песни «Роллинг Стоунз» комментировали экранное действие), но и идеология, и стиль жизни, и способ вентиляции легких, и возможность очистки нервной системы от тягот большого кинобизнеса. Концертное выступление «Роллинг Стоунз» любитель музыки Скорсезе снимал с целью отдохнуть от незаладившегося монтажа «Отступников». В 1977 году он точно так же «отдыхал» от работы над громоздким «неоголливудским» мюзиклом «Нью-Йорк, Нью-Йорк», снимая прощальный концерт группы The Band. Фильм «Последний вальс» (по названию одной из песен группы) стал первым опытом Скорсезе в жанре «рокьюментари» (если не считать его работу над трехчасовым полиэкранным «Вудстоком» в качестве режиссера по монтажу). После были клип Майкла Джексона Bad (в виде «отдыха» от работы с Полом Ньюменом над «Цветом денег»), фильмы о Бобе Дилане и истоках блюза, впереди — картина о Бобе Марли. Опыт, наработанный на игровых фильмах, Скорсезе легко переносит в документальные (и обратно): режиссер отмечал, что концертные номера в картинах «Нью-Йорк, Нью-Йорк» и «Последний вальс» он снимал и монтировал так же, как эпизоды бокса в «Бешеном быке» и игры в бильярд в «Цвете денег». Вот и финальный выход Джаггера из здания театра под издевательски высунувшую язык Луну[1] Скорсезе снимает такой же молниеносной летающей камерой, как проход «Бешеного быка» на боксерский поединок к жаждущей крови публике. Манеру снимать концертное (или спортивное) действо с движения, в острых ракурсах Скорсезе почерпнул из классических мюзиклов Винсенте Миннелли — режиссера совсем других музыкальных вкусов. Рок впитывал в себя еще не то.

Выбрав в качестве места действия театр, Скорсезе, конечно, сильно сузил возможности своей операторской «команде мечты» под началом дважды оскаровского лауреата Роберта Ричардсона. Впрочем, по такому исключительному случаю и Джон Толл («Оскар» за «Храброе сердце» Мела Гибсона), и Эндрю Лесни («Оскар» за «Властелина колец»), и Роберт Элсуит («Оскар» за «Нефть») и Стюарт Драйбург (снимал «Пианино» Джейн Кэмпион), и Эммануил Любецки (снял всего Куарона и новый фильм Коэнов), и Эллен Кьюрас (работала со Спайком Ли и Мишелем Гондри) сами сузили свои амбиции до статуса простых камераменов. Досужей демонстрацией операторского мастерства музыкальный фильм Скорсезе не стал. Как не стал и сборником основных хитов «Роллинг Стоунз». Первой песней, которую исполняет группа сразу после короткой вступительной речи Клинтона, становится энергичный Jumping Jack Flash, завершается фильм не менее ударной — Satisfaction, а в середине звучит Sympathy for the Devil. Остальные номера гораздо менее общеизвестны. Понятно, что вместо них могли быть выбраны другие, а вместо Кристины Агилеры и солиста группы The White Stripes,

[1] Высунутый язык — логотип «Роллинг Стоунз».

спевших вместе с Джаггером по песне, ему могли бы подпеть другие современные звезды. Суть дела от этого не меняется. Что бы и с кем бы ни пели «Роллинги» — они уникальны, других таких нет. На их забавно состарившихся черепашьих лицах (которые они, кажется, и не думают подвергать пластической хирургии) — отпечаток разгульной жизни, вопреки консервативным представлениям, нисколько не помешавшей им сохранить завидную физическую и творческую форму. Они — непонятно каким образом уцелевшие ископаемые ушедшей великой эпохи. Той, которую — опять-таки не без помощи «Роллинг Стоунз» — зафиксировал Жан-Люк Годар в фильме «Один плюс один» («Сочувствие дьяволу»). Тот фильм не был концертным. Годар снимал лишь бесконечные репетиции их знаковой песни Sympathy for the Devil — «Сочувствие дьяволу» (состав группы тогда был несколько иным). Снимал как часть политического и эстетического пейзажа буйных 60-х, перемежая нарочито монотонные эпизоды репетиций уморительными сценками, герои которых — черные активисты и белые феминистки — звали к топору тогдашнюю прогрессивную общественность. Натуральность роллинговского музицирования Годар уравнивал в правах с условностью политического театра, а язык газетных передовиц, на котором изъяснялись герои-экстремисты, — с шершавым языком комиксов, специально придуманных для фильма («Если ты не выйдешь за Хрущева, ты никогда не будешь женой великого пожирателя кукурузы», — говорит Барбарелле влюбленный в нее Рузвельт).

Времена кинематографического экстремизма остались в далеком прошлом, передовицы давно уже никто не читает, контркультурные комиксы взяты в оборот телевизионной анимацией, а Скорсезе и «Роллинги» постарели и, успокоившись, занимаются теперь чистым шоу-бизнесом. Сохранив, однако, (без)мятежный размах души, беглость натруженных пальцев и бьющую наповал энергию, не снившуюся их более молодым коллегам, избежавшим столбнячной дозы 60-х. Кинематографический напор давнего поклонника блюза и рок-н-ролла Скорсезе под стать необузданному наступательному исполнительскому стилю Джаггера, в свои шестьдесят четыре года все так же изумительно двигающегося на сцене и источающего нездешнюю сексуальность. Блестяще использовав в картине кусочки старых наивных интервью молодых «Роллингов» (в одном из них гладкощекий юноша Джаггер говорит, что легко представляет себя на сцене в шестьдесят лет), Скорсезе без всяких спецэффектов, силой одной лишь кинематографической иллюзии сделал совершенно очевидным тот весьма сомнительный факт, что за все эти годы «Роллинг Стоунз» совершенно не изменились.

ИРИНА ЩЕРБАКОВА

«Бирнамский лес» Катыни

«Катынь» *(Katyn)*
По повести Анджея Мулярчика «Post mortem»
Авторы сценария **Анджей Мулярчик, Владислав Пасиковский, Анджей Вайда**
Режиссер **Анджей Вайда**
Оператор **Павел Эдельман**
Художник **Магдалена Дипонт**
Композитор **Кшиштоф Пендерецкий**
В ролях: **Артур Змиевский, Майя Осташевска, Анджей Хира, Данута Стенка, Ян Энглерт, Магдалена Целецка, Майя Коморовска, Станислава Целиньска, Владислав Ковальский, Агнешка Глинска, Сергей Гармаш, Олег Савкин и другие**
Akson Studio, TVP S.A., Polski Institut Sztuki Filmowej, Telekomunikacja Polska
Польша
2007

«...В 16.55 (14.55 по нашему польскому времени) мы покинули стены лагеря в Козельске... нас посадили в тюремные вагоны. Такие, каких я в жизни не видел... 9.4. 5 часов утра. С рассвета день начался необычно. Отъезд в тюремной машине, в маленьких клетках (страшно!), привезли куда-то в лес, что-то вроде дачной местности. Тут тщательный обыск. Забрали часы, на которых было 6.30/8.30, спрашивали про обручальное кольцо, которое... рубли, портупею, перочинный нож...» — на этом за несколько минут до расстрела обрывается записная книжка майора польской армии Адама Сольского, найденная в Катыни. И этими же словами Анджей Вайда заканчивает свой фильм, посвященный одной из главных польских трагедий XX века.

«Катынь» вызвала споры — и в Польше, и у нас. Высказывались критические замечания по поводу прямолинейности и декларативности фильма (иногда не без некоторого злорадства писали, что великий режиссер уже не тот, что «Акела промахнулся»); что фигуры плоские, образы картонные, что сцена расстрела холодно и расчетливо поставлена в финал... Что фильм используется в политической борьбе партий, и для одних он слишком прорусский, а для других — слишком польский. Что Вайда — это икона польского кино и поэтому его нельзя по-настоящему критиковать, что, сняв этот фильм, он «закрыл тему» и после него уже трудно кому-нибудь будет снова взяться за нее.

У нас к тому же, не говоря уже о политических помоях «отрицания Катыни», которые густо полились с разных праворадикальных сайтов и блогов в связи с выходом фильма, вдруг снова за свою державу обиде-

лись даже такие люди, как Дмитрий Быков или Антон Долин, зачем-то начали сравнивать Вайду с кичем «1612», вообще не имеющем никакого отношения к истории.

Да, в той задаче, которую ставит перед собой Вайда, он отсек все, что не имеет прямого отношения к Катыни, его мазки очень широки, в них нет многослойности и глубины его прежних фильмов. Но и в «Катыни» он художник по-настоящему исторический, и главная его цель по-прежнему историческая правда. «Катынь» — это и его ответ тем, кто говорит, что исторической правды нет и быть не может, есть только «правда историков». Как правило, это утверждают те, кто по разным причинам эту правду искажают.

Историческая правда заключается для Вайды в том, что память о Катыни, не смотря ни на что, не умирала многие десятилетия, что с ее стигматами жили сотни тысяч поляков, потому что само слово «Катынь» обозначало не только массовое убийство органами НКВД польской военной элиты, но тайну и политическую ложь, вплоть до конца 80-х сопровождавшую это убийство. Эта память питала польское сопротивление — и в 1956-м, и в 1970-м, и в 1980-м, она стала почвой для создания «Солидарности» и сыграла свою роль и в сломе коммунистической системы в 1989-м.

Именно правду о том, что называется Катынским преступлением, Вайда стремится воспроизвести в фильме с почти документальной точностью. Длинная сцена расстрела в финале — единственное нарушение выстроенных в хронологической последовательности эпизодов. Вайда обнажает прием — надписи на экране фиксируют место и время происходящего: Краков, 1939; Козельск, 1939; Краков, 1943; Краков, 1945; и наконец Гнездово под Смоленском, 1940. Кстати, и основное место действия — Краков, а не Варшава — выбрано им не случайно, для того, чтобы ограничить сюжет, исключив из него тему Варшавского восстания и восстания в гетто, не вмещавшихся в фильм.

Сценарий, написанный по повести Анджея Мулярчика «Post mortem», действительно опирается на документальные источники. Почти все его эпизоды есть в мемуарной литературе уцелевших — даже история со свитером, отданным в лагере тому, кому суждено погибнуть, даже кажущаяся придуманной история с русским капитаном, спасающим от ареста жену польского ротмистра. Не случайно для подтверждения этой документальности одновременно с фильмом вышла книга «Катынь», где опубликованы материалы, использовавшиеся в ходе подготовки фильма: документы, фотографии, в том числе и родителей самого Вайды, отец которого, Якуб Вайда, был расстрелян в апреле 1940-го под Харьковом, одном из трех расстрельных мест «Катыни». Наконец, Вайда включает в свой фильм большие куски немецкой и советской кинохроники, где показана эксгумация катынской могилы — сначала немцами, а потом для фальсификации — русскими. (Дикторский голос при этом произносится хоть и на разных языках, но с одинаковой пропагандистской интонацией.)

Начальная сцена фильма — это сентябрь 1939-го, «когда... массы людей убегали с востока на запад в немецкую оккупацию. Такие же массы двигались с запада на восток, от немцев. Крах государства был ознаменован таким хаосом, какой может случиться, пожалуй, только в двадцатом веке», — так писал Чеслав Милош об этом сентябре. В эти дни Польша, разорванная на две части Сталиным и Гитлером, была стерта с карты Европы, «Тогда казалось, что, быть может, на ближайшую тысячу лет», — с безнадежной иронией звучит диалог двух пленных офицеров о дружбе Советов с нацистской Германией. «Империалистической, лоскутной реакционной ... Польше пришел исторический конец», — торжествующе писал автор главы о Польше в томе БСЭ, вышедшем в 1940 году.

Будущее спасение Польши после этой катастрофы Вайда видит прежде всего в вере и верности поляков. Символ Катыни играет тут ключевую роль, объединяя пять новелл фильма.

Главная тема возникает уже в первых сценах, когда ротмистр польской армии Анджей (Артур Змиевский) попадает в советский плен, делая выбор между любовью к семье и верностью военной присяге. Эта верность приводит к гибели 14 тысяч польских офицеров, вместе с ним оказавшихся в плену. Верность долгу и родине демонстрирует профессор, отец ротмистра, в следующем эпизоде (Краков 1939-го), когда немцы депортируют его в Заксенхаузен вместе со всеми преподавателями Краковского университета. Эту верность олицетворяют и другие образы фильма: жена ротмистра и жена генерала, сестра летчика, сын одного из казненных — близкие тех, кому предстоит погибнуть в Катынском лесу.

Образы этих людей в «Катыни» — некие портреты, с прекрасными, иногда, как у Майи Коморовской, очень узнаваемыми лицами — даны фактически без предысторий (или их можно лишь угадывать). Все они существуют только под знаком Катыни. Поэтому у Вайды в его эпическом полотне нет места тем психологическим сложностям и трагическим противоречиям, которые раздирали героев его прежних фильмов. Выбор, перед которым поставлены эти фигуры в «Катыни», экзистенциален, и он зависит лишь от степени их веры и верности. Поэтому даже во имя спасения себя и дочери Анна (Майя Осташевска), жена ротмистра, не может принять предложение капитана Попова (Сергей Гармаш) выйти за него замуж. Даже под угрозой отправки в Освенцим не может пойти на сговор с немцами жена генерала, когда после раскрытия в 1943-м Катынской могилы ее принуждают выступить по радио от имени тех, чьи близкие погибли. И вышедший «из леса» юный аковец (лишь слабыми контурами напоминающий знаменитого Мачека — Цыбульского из «Пепла и алмаза») не может отказаться от своего отца и от самого себя, когда срывает с афишной тумбы издевательский плакат «АК — заплеванный карлик реакции» и гибнет, убегая от погони.

И, конечно же, главный образ верности — участница Варшавского восстания Агнешка (Магдалена Целецка), эта польская Антигона. Для нее, как и для героини Софокла, не может быть выбора между законами власти и законом божественным. В фильме эта параллель достаточно прямолинейна: девушка отдает свои волосы на театральный парик для роли Антигоны, чтобы на эти деньги заказать надгробную плиту брату, который погиб в Катыни, и платит за это своей свободой, а может быть, и жизнью. Нарушение принципов верности приводит к самоубийству поручика Ежи (Анджей Хира), который хоть и не по своей воле пришел в Польшу с теми, на чьей ответственности убийство его однополчан, — с советскими частями. И, наконец, отказ от этой верности приводит к разлому в польском послевоенном обществе, к приспособленчеству и лжи. Эту линию в фильме поддерживает история другой сестры летчика, декларирующей необходимость примирения с властью и забвения памяти жертв.

И образы польских офицеров в лагере для военнопленных также одномерны и иллюстративны, это даже не портреты — только штрихи. По замыслу Вайды погибшие в советском плену должны стать главным символом той непомерной жертвы, которую приносят поляки. Именно поэтому связанные с ними сцены наполнены присущей многим фильмам Вайды религиозной символикой. Иконка Христа, снятого с распятия, спрятанная под шинелью ротмистра Анджея в одной из первых сцен фильма. Католическое рождество 1940 года в лагере для военнопленных, размещенных в Козельске, в монастыре, над которым восходит первая звезда. Четки, которые сжимает летчик — брат Агнешки перед расстрелом. Реликвии, которые близкие получают из могил: жена — дневник, сестра — четки, и наконец открытие Катынской могилы в пасхальные дни 1943 года. И, конечно же, — молитва, с которой каждый из героев встречает свою гибель.

В фильме Вайды с подчеркнутой точностью обозначены время и место действия, но в последней сцене, когда звучат строки из дневника, найденного в катынской могиле, назван и час: время местное и «наше польское». Это

расхождение во времени символично, потому что до сих пор трагическим образом не совпадают часы нашей исторической памяти, которые должны были бы совпасть именно в узловой точке — «Катынь». И Вайда это прекрасно понимает.

Ведь Катынь — прямое доказательство того, что до сих пор не хочет принять российское сознание: вторая мировая началась для СССР не в 41-м, а в 39-м, когда Сталин вместе с Гитлером делил Польшу. Катынь — это совместные с немцами комиссии и парады в тот момент, когда гибла польская армия и начались расстрелы евреев на оккупированных немцами польских территориях. Что эта первая осуществленная органами НКВД на аннексированных землях в таком масштабе практика репрессий и зачисток (когда были арестованы и депортированы в Казахстан и Сибирь более 300 тысяч польских граждан), стала образцом для того, что проделывалось в оккупированных позднее странах Балтии.

Катынь — это и наша память о массовых репрессиях и о Большом терроре, потому что расстрел польских офицеров был прямым продолжением массовых репрессий 1937—1938 годов, начавшихся с так называемой «польской операции», в рамках которой всего за 2 года до Катыни было репрессировано 140 тысяч поляков, живших в СССР. Польских офицеров в 1940-м расстреливали «как неисправимых врагов советской власти», а не как военнопленных или граждан другого государства, потому что считали, что с этим государством покончено навсегда. Это подтверждает циничный ответ Сталина на вопрос выпущенного из внутренней тюрьмы на Лубянке генерала Андерса в 1941 году о судьбе исчезнувших польских офицеров: «Они удрали в Маньчжурию «, что попросту означало: исчезли с лица земли.

И Катынь — это не только принятые советским руководством преступные решения, это еще и многие сотни безликих исполнителей, без участия которых не крутилась бы с такой отлаженностью огромная машина террора. Это пример самой циничной советской пропагандистской лжи и попытки превратить Нюренбергский процесс в фарс. Это уничтожение реальных свидетелей и скрытая на десятилетия правда. Катынь — это до сих пор нерассекреченные архивы и юридическое непризнание расстрелянных поляков жертвами политических репрессий.

Все фильмы Вайды на протяжении многих лет были для нас ключом к памяти поляков.

Что бы мы знали о Варшавском восстании, о трагедии Армии Крайовой, о польском пейзаже после битвы 1945-го, о людях «из мрамора» и «из железа» коммунистической Польши без его кино? «Мои фильмы почти полвека сопровождали польский народ в его истории», — писал Вайда. И было бы странно, если бы в этом его огромном историческом полотне не нашлось места для одной из самых болевых точек истории.

Но, сняв фильм о Катыни, Вайда сделал прямой шаг и в нашу сторону, а это была задача очень тяжелая — подвести черту под польско-русской историей XX века, надеясь сдвинуть «Бирнамский лес» и нашей памяти. Но, как это ни горько сознавать, этот наш лес едва ли сегодня можно сдвинуть. Что-то не слышно, чтобы кто-нибудь собирался приобрести «Катынь» для широкого проката, и не верится, что дело объясняется опасениями, что зритель не пойдет и будут финансовые потери. Дело, скорее всего, в том., что за этим лесом скрывается прежде всего нежелание признать свою историческую ответственность за прошлое.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Восхождение на Фудзияму

Нет повести печальнее на свете, чем повесть о стариках, ненужных своим детям. Близкий русскому сердцу мотив «вы чье, старичье?» — все-таки не единственный в фильме немки Дорис Дёрри, а может быть, даже и не главный — это как посмотреть. К примеру, корреспондент фестивального издания The Hollywood Reporter в беседе с режиссером настаивал на том, что замысел родился из ее увлечения танцем буто и желания снимать в Японии в сезон цветения вишни. Интервьюер, скорее всего, руководствовался тем, что это уже третий фильм Дорис Дёрри, снятый в Японии. Однако режиссер поправила собеседника: замысел навеян внутренними обстоятельствами, ее ролями матери и дочери, мыслью о том, достаточно ли она заботится о своих родителях, и о том, как сложатся в будущем ее отношения с собственным ребенком. Автобиографический посыл продиктовал историю Руди и Труди. Что же до поэтических влияний, то Дорис Дёрри сослалась на «экспериментальный кинематограф» Ясудзиро Одзу. В других интервью режиссер называла в качестве конкретного ориентира его «Токийскую историю» и в конце концов призналась, как сильно повлиял на нее семейный дискурс кинематографа Одзу.

«Цветение вишни — Ханами»
(Kirschblüten — Hanami)
Автор сценария и режиссер **Дорис Дёрри**
Оператор **Ханно Ленц**
Художник **Беле Шнайдер**
Композитор **Клаус Банцер**
Звукорежиссер **Кристоф Эбхардт**
Хореография **Тадаси Эндо**
В ролях: **Эльмар Веппер, Ханнелоре Эльснер, Айя Иридзуки и другие**
Olga Film GmbH
Германия
2008

Вступительные титры идут на фоне мультизаставки, изображающей Фудзияму в омуте буйно цветущей вишни. Но интригующую картинку скоро успеваешь забыть, ибо добрая треть фильма вполне традиционна и эксперимента не обещает, нарратив один к одному развивается в рамках драмы старения, неожиданно обостренной роковой болезнью Руди. Врачи отпустили ему полгода жизни, пообещали, что болезнь пройдет бессимптомно, неза-

метно для больного, и посоветовали его жене Труди скрасить последние дни мужа совместным путешествием. Труди знает, что Руди терпеть не может путешествовать, но тем не менее робко предлагает ему навестить детей — съездить в Берлин, где живут двое из них, или даже в Японию, где обосновался младший сын. Прагматичный Руди замечает: «Если сын приедет к нам, это обойдется дешевле».

И все же в Берлин они отправляются. Дети, мягко говоря, не в восторге от такой перспективы, дочь — та просто в легкой панике, внучка недовольна тем, что придется уступить свою комнату старикам. Но делать нечего — принять их надо.

Популярные немецкие актеры Ханнелоре Эльснер (Труди) и Эльмар Веппер (Руди) — снайперский режиссерский выбор, благодаря чему Дорис Дёрри добилась бытовой и психологической достоверности поведения всех персонажей. Актеры работают без грима, костюмы, интерьеры — вся материальная среда немецкой части фильма нарочито обыденная, программно антигламурная. Разве что дальневосточные скулы Труди цепляют глаз, выбивая из монотонного визуального ритма.

Семейная пара до того органична, их совместное неболтливое существование так наполнено, что вся их долгая жизнь запросто просматривается в прошлое, словно мы видели ретроспекции времен их молодости. На самом деле мы всего лишь наблюдали бытовые сцены их общения — вроде той, в поезде, во время их поездки в Берлин: Труди то и дело вытаскивала съестные припасы и за разговорами подкармливала мужа, точно зная, что ему будет в аппетит. Или взять обмен скупыми репликами в доме сына. Руди и Труди понимают, что пришлись не ко двору, что они здесь — нежеланные гости, но держатся достойно, не выдавая своей горечи.

Единственным человеком, который отнесся к ним сердечно, оказалась сожительница их дочери-лесбиянки. Благодаря этой девушке они совершают поездку по городу и попадают на перформанс японского танцовщика, работающего в технике буто. Труди потрясена. Когда они с мужем оказываются в отеле на балтийском взморье, она облачается в кимоно, пытается повторить какие-то па танца, даже заставляет Руди составить ей компанию. Руди не склонен к экстравагантностям, разве что артистизм жены вовлекает его в эту самодеятельность. Где ж ему знать, что при живой жене он репетирует танец, который будет разучивать всерьез, когда ее не станет.

Она умрет — как уснет. Внезапно, в ту же ночь. И Руди огласит отель нечеловеческим воплем.

Вот поворотная точка, с которой начнется другое кино, то самое, что было обещано в картинке вступительных кадров. Руди отправится к младшему неженатому сыну в Токио, поселится в его квартирке-скворечнике на верхотуре небоскреба. Сын с утра до ночи торчит в офисе, и отцу ничего не остается, кроме как осваивать мегаполис. Он убивает время в баре, однажды его занесет в ночной клуб, в другой раз мы увидим его намыленным и совершенно растерянным в сауне. Неудивительно, что Руди в конце концов потеряется в большом городе. Разгневанный сын найдет его возле офиса, где сердобольный швейцар предложит иностранцу прилечь в уголке.

Внешнее действие вроде бы продолжает повествование на тему «вы чье, старичье?», зато внутреннее состояние героя, ускользающее от сына, развивает иную тему — интимную и мучительную для Руди. Скромный и застенчивый старик, проживший аккуратную, без загогулин жизнь госслужащего, потеряв жену, вдруг открывает в себе колодец невыплеснутых чувств. Его гнетет чувство вины перед женой — ведь в молодости она увлекалась танцем буто и мечтала поехать в Японию. Он привез с собой пачку фотографий, где молодая красавица Труди изображена танцующей. И мается, оттого что не может смириться с физическим исчезновением из этого мира женщины, которая была, как выясняется, частью его существа. И чтобы сохранить привычное чувство нераздельной с ней близости, перевоплотиться в нее, он надева-

ет поверх своей одежды юбку и кофту Труди — ее домашнюю униформу. «Где она?» — вырвется у него как-то в присутствии сына. Пьяненький в этот момент сынок, вернувшийся с корпоративной вечеринки, врежет отцу: «Ты ничего не знаешь про маму! Не знаешь, какой она была!» Словом, старик до того его напрягает, что он звонит брату в Берлин: типа, я устал, теперь твоя очередь.

А на дворе ликует весна — пора цветения вишни, ключевое событие японского календаря, мистический миг. Кадр вскипает ослепительно белорозовым под высоким и синим небом. Руди попадает в парк в ту самую десятидневку, когда японцы семьями и компаниями празднуют торжество обновления жизни, молодости и красоты. И обращает внимание на юную девушку в кимоно и гриме танцовщицы буто, самозабвенно выделывающую сложные па на лужайке среди деревьев.

Знакомство с девушкой по имени Ю станет спасением для Руди. Нет нужды, что они общаются по-английски, на чужом тому и другому языке, — их сразу возникший душевный контакт переходит в духовную близость. Бездомная Ю, ночующая в палаточном городке, знает и умеет то, чего не дано европейцу Руди, — она не теряет связь с покойной матерью. Вдовца просветляет почти безумная надежда, что и он сможет приблизиться к своей Труди...

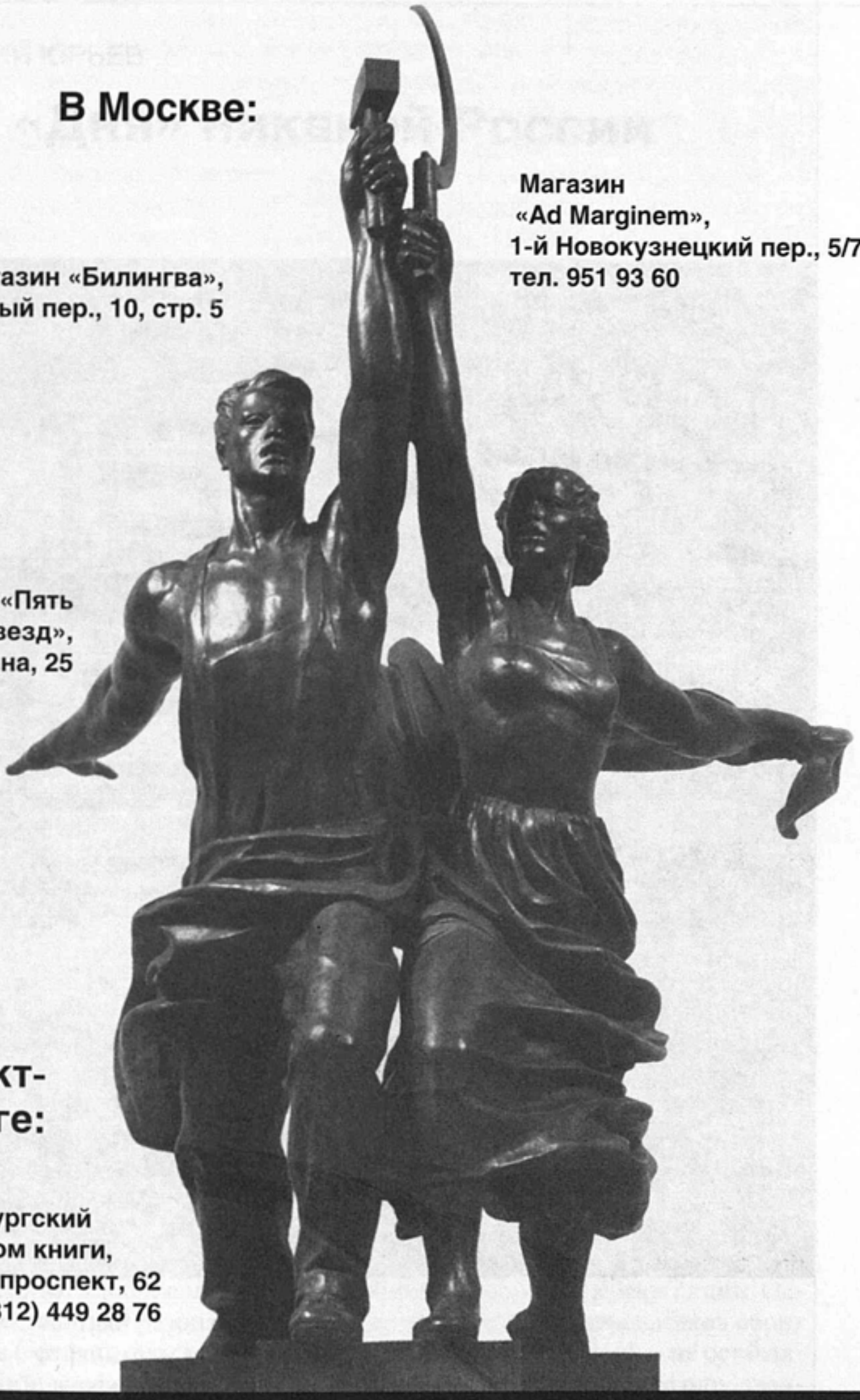
Этот прорыв к иному, нежели европейское, мирочувствию, приводит Руди к подножию Фудзиямы. Вместе с Ю они собираются совершить ритуальное и священное для каждого японца восхождение. Сидят в отеле на спальных мешках, ожидая, когда вершина Фудзи проглянет сквозь плотную завесу облаков. Бессонный Руди в рассветный час обнаруживает: гора очистилась! Счастливый своим открытием, он выходит к бассейну в кимоно жены и танцует, пока не падает замертво.

Его ожидаемая смерть — зрители знают, что дни его сочтены, — все равно как гром среди ясного неба. В художественной системе «фильма в фильме», где патриарх немалого семейства радикально отгорожен от детей и внуков толщей их цветущей жизни, не ищет в них сочувствия и пробует в одиночку сладить с вечными вопросами, никогда прежде его не мучившими, — в этой системе его оборванный смертью танец воспринимается как высшая точка бытия. Как катарсис.

В том, что это не домысел, а замысел, убеждает финал фильма, возвращающий нас в Европу, в мир, где древняя традиция, в согласии с которой живут японцы, — в лучшем случае экзотика, хобби для узкого круга любителей эзотерического знания. После церемонии кремации в Токио по японскому канону следует ритуал захоронения урны с прахом Руди на родине, в Германии. Обряд похорон закончится за поминальным столом. Почти счастливые, оттого что последний долг выполнен и самое тяжкое позади, дети оживленно обсуждают странные обстоятельства смерти отца. Мол, крыша у бедного старика съехала: мамину юбку носил, с молоденькой девчонкой связался...

Европейка Дорис Дёрри тоскует по недоступной нам культуре и ментальности. Она верит, что в Стране восходящего солнца чудесно разрешаются неразрешимые в европейском континууме метафизические проблемы. Таков, в сущности, сверхсюжет ее кинодрамы о старости и смерти, о детях и отцах.

Где приобрести журнал «Искусство кино»?



В Москве:

Магазин «Билингва»,
ивоколенный пер., 10, стр. 5

Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

Кинотеатр «Пять
звезд»,
л. Бахрушина, 25

В Санкт-Петербурге:

кт-Петербургский
Дом книги,
Невский проспект, 62
тел. (812) 449 28 76

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

К О М М Е Н Т А Р И И

ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ

Два «Дня» никакой России

— Что с Россией будет?
Молчит, смотрит внимательно. Жду с трепетом.
— Будет ничего.
Владимир Сорокин. «День опричника»

— Простите... — тихо говорю я, — здесь есть кто-нибудь?
И тишина. Шум давар.
Максим Кононенко. «День отличника»

Из либералов получаются самые лучшие вертухаи.
Максим Кононенко. «День отличника»

В конце марта 2008 года «эховец» Владимир Варфоломеев опубликовал в своем ЖЖ («Живой журнал», он же www.livejournal.com) два списка представителей интеллигенции. Известные интеллигенты вносились в один, в другой или в оба списка одновременно (такие случаи тоже отмечены) по целому ряду специфических критериев. Так, принадлежность к одному из списков определялась членством в Общественной палате, в Совете по культуре при президенте РФ, принадлежностью к думской фракции КПРФ, участием в мероприятиях в поддержку Путина и (или) «Единой России», встречах с Владиславом Сурковым, поддержкой православной церкви, смертной казни и т.д. В другой список интеллигент мог быть внесен, если поставил свою подпись в поддержку Ходорковского, Алексаняна и Чахмахчяна, протестовал против уничтожения тюленей-бельков, введения в школах Основ православной культуры, поддерживал СПС и (или) «Яблоко» и пр. Комментаторы тут же окрестили списки «варфоломеевскими списками» и «списками нерукоподаваемых». По словам самого Варфоломеева, это всего лишь сообщение о его личной этической позиции, о том, какие публичные действия за последние восемь лет он готов был бы совершить сам, а какие — нет. Чужая душа — потемки, и у нас нет оснований для того, чтобы оценивать добросовестность подобной самооценки автора акции. Однако общественный резонанс — и прежде всего реакция начальников обоих дискурсов («охранительского» и, скажем так, «либеральского») — не оставляет сомнений: варфоломеевская инициатива вызывает в обществе однозначные «варфоломеевские» ассоциации с проскрипциями, люстрациями, идеей «вспомнить всех поименно» и ни в коем случае не забыть, особенно когда *мы* (вариант: *они*) придем (вариант: придут) к власти.

Между тем «варфоломеевские списки» — это вовсе не первая попытка упорядочить проскрипционные (люстрационные) настроения в разных сегментах российского общества. Собственно, наш разговор — о подготовительной работе к такой сепарации дискурсов и о ее наиболее «очищенных» результатах. Потому что незадолго до «варфоломеевских списков» 2008 года состоялась необходимая алхимическая возгонка и вышли в свет два «химически чистых» продукта — «День опричника» (2006) Владимира Сорокина и «День отличника» (2007) Максима Кононенко, известного также как Mr Parker.

Оба текста (даром что второй представляет собой откровенную, вплоть до использования оформления обложки, пародию на первый, точнее, стилистическую вариацию по мотивам первого) — это картины близкого будущего России, в котором реализуются те идеологические дискурсы, которые не нравятся авторам.

Авторам не нравятся разные проекты.

Сорокину — «государственнический», «патриотический». «День опричника» — это день 2030 (кажется) года. В России правит царь Василий Николаевич, сын основателя новой династии царя Николая Платоновича, по чьей инициативе где-то в 2010-х годах довольные россияне сожгли на Красной площади свои загранпаспорта, оградили страну пограничной стеной, побелили Кремль, ввели телесные наказания, легализовали кокаин и установили жесточайший режим террористической опричнины. Опричник Андрей Данилович Комяга, главный герой романа, ездит в красном служебном «мерине», украшенном свежеотрубленной собачьей головой, выжигает крамолу (буквально), разруливает с таможенниками, выполняет деликатные поручения царицы, экстремально отдыхает в баньке с соратниками и очень любит Россию. У Комяги есть мобило, на котором в качестве рингтона установлена запись воплей, издаваемых в пыточном приказе под кнутами неким дельневосточным воеводою.

Максиму Кононенко (Паркеру) не нравится «либеральный» проект, доведенный до абсурда идеологами «Эха Москвы». Герой «Дня отличника» Роман Аркадьевич Свободин, отличник МГУ (Московского Гарвардского университета), высокопоставленный клерк — помощник министра свободы слова Евгении Марковны Бац. Роман Свободин мечтает стать настоящим Правозащитником (что-то вроде монаха-схимника, заточающего себя в лубянских подвалах) и живет в совсем другой России (она так и называется — Другая Россия, сокращенно Д.Россия). Страна победоносной «Березовой Революции» отказалась от нефтяной зависимости (вся нефть передана миролюбивому блоку НАТО), покрасила Кремль в черный цвет, молится на права человека и демократию (у каждого д.россиянина на груди висит маленький «хьюман райтс вотч»), ездит на служебных меринах (в смысле — на конях: бензин-то весь у блока НАТО) и — самое главное — «рукоподает» (смысл понятия слишком глубок, чтобы рисковать объяснять его не читавшим книгу непосвященным).

Анонсы примитивны и не передают ни остроумия, ни эмоционального накала, ни смысловой игры двух текстов, но нас в данном случае интересует не литературный аспект, иначе пришлось бы сравнивать эффективность литературных приемов, рассуждать об уровнях дарований авторов или, скажем, разбираться, почему из всех видов юмора и сатиры для нас важнейшим является стёб.

Для нас важнее другое — точность политических попаданий, эффективность остропародийных, но социально сатирических (то есть абсурдизирующих *реальные* тенденции) прогнозов двух авторов. А самое главное — сходства и различия.

Начнем с того, что сходно. В «зоне сходства» соглашаются между собой многие читатели, несмотря на их политические взгляды. Дмитрий Быков и Марат Гельман совершенно не случайно встречаются на обложке книги Кононенко с Олегом Кашиным и Сергеем Минаевым, как, наверное, могли бы

встретиться и на обложке сорокинского «Дня». Объединяет читателей обеих книг точность смеховых уколов и узнаваемость того неприятного, отталкивающего, неприемлемого, над чем оба автора смеются. В этом — социально объединяющая сила смешной литературы: она позволяет посмеяться вместе над всеми смешными и противными — будь они «свои» или «чужие». Поэтому, кстати, среди самых остервеневших ЦПКР (цепных псов кровавого режима) было мало публичных ненавистников «Дня опричника» — равно как и публичное презрение «Дню отличника» выразили разве что совсем уж отмороженные нерукоподаватели типа батоно Парткоменко.

Интереснее то, что два «Дня» разделяет. Потому что именно в «зоне разделений» мы оказываемся ближе всего к тому *реальному* будущему, от которого пытаются предостеречь нас — умышленно или невзначай — оба антиутописта.

С одной стороны, «День Паркера» менее сатиричен, нежели «День Сорокина». «Отличник» гораздо ближе к жизни, чем «опричник». Сорокин выступает более жестким и далеко идущим политическим сатириком, чем Кононенко: он усугубляет тенденции и стилистические реальности, доводя их до очень далеко отстоящего от них абсурда. Паркер предпринимает куда меньше усилий: он поет о том, что видит, всего лишь слегка усугубляя интенсивность бреда. Действительно, «опричная», охранительская линия современной российской действительности куда дальше от «Дня опричника», чем «эхомосковская» — от «Дня отличника». Сюжетные линии, высказывания, формулы и политические действия персонажей Сорокина пародируют реальность, провидятся в ней, но это очень далекое провидение. Пока что реальные идеологи правящего режима — вплоть до некоего «Николая Платоныча», чей сын в 2030 году будет государем-царем и предводителем опричников, — не предлагают легализовать кокаин, ограничить выбор товаров в магазине двумя видами, выстроить пограничную стену и сжечь на Красной площади загранпаспорта: можно лишь пытаться утверждать, что их действия, их политика и их идеология «к этому ведут». Бредятина же паркеровская узнаваема «здесь и сейчас»: уровень полемики составителей «варфоломеевских списков» в сегодняшней реальности почти столь же клоунский, что и у паркеровских «правозащитников Д.России», а персонажи «Дня отличника» — министр Женя Бац, посол Республики Украина и Грузия батоно Пархом и Великий Рецептер Руслан Линьков — отличаются от своих прообразов не как издевательская карикатура от оригинала, а, скорее, как свободная графическая зарисовка от документальной фотографии.

Но есть и другая сторона, и она, пожалуй, более важна — с точки зрения политического прогнозирования. Речь идет о том, какой из «Дней» ближе к реальности прогнозируемого будущего. И вот тут Сорокин кажется куда более реалистическим прорицателем, чем Кононенко.

Мир «Дня опричника» абсурден, ужасен, нереален, а попытка обвинить действующий в России режим и его апологетов в том, что они готовят для России такое «опричное» будущее, вполне заслуживает обвинения в клевете. Однако читатель интуитивно чувствует внутреннюю непротиворечивость сорокинской версии будущего. Можно аргументированно опровергать тех, кто считает Сорокина обвинителем нынешней российской власти. Можно отрицать, что политический курс нынешней власти ведет в будущее «Дня опричника». Но утверждать, что подобное будущее невозможно в принципе, что оно невероятно, потому что внутренне противоречиво, к сожалению, нельзя. Абсурд «Дня опричника» — это абсурд реальности: реальности отсутствующей, реальности, которой, скорее всего, никогда не будет, но реальности вероятной, представимой.

Абсурд «Дня отличника» другой. Кононенко выявляет бредовый, невероятный, несостоятельный характер «либеральных» мифов, доводит до предела идеологемы и этические максимы «рукопожателей», рисует будущее, вызывающее смех прежде всего тем, что оно невозможно в принципе. Да, чрез-

мерность «Дня опричника» и недобросовестность тех, кто видит в антиутопии Сорокина политический выпад против действующей власти, вызывает в памяти известную формулу про «бяку-закаляку кусачую», которую наша интеллигенция выдумала из головы и теперь боится. Но бяка-то получилась страшная! Пугалки Паркера вызывают в памяти другие формулы Чуковского: про лисичек, спички и подожженное синее море, которое следует тушить пирогами, и блинами, и сушеными грибами. Но невероятность, нереализуемость «Д.России» в варианте «Дня отличника» с ее «Проктером энд Гэмблом», электробатареечной промышленностью, меринами, алюминием и рукоподаваемостью — невероятность, которую антиутопия Максима Кононенко иллюстрирует особенно убедительно, — ставит один острейший вопрос. Прообразы «Дня опричника» очень далеки от образов, но «опричное» будущее кажется вероятным. Прообразы «Дня отличника» ходят рядом с нами, они почти не искажены пародией, но будущее из них логически выводится невероятное, невозможное. Может быть, суть как раз в том, что на самом деле «отличники» торят дорогу будущему, которое логически представимо? Которое не связано напрямую с идеологией «Д.России», но парадоксально родственно ей? Может быть, будущее, изображенное Сорокиным, и есть непосредственное продолжение настоящего, спародированного Паркером?

Хотя бы потому, что вариант «Отличник» и вариант «Опричник» на глубоком внутреннем уровне — это один вариант: вариант отрицания реальности, вариант человеконенавистничества, реализуемого через утопию, то есть, в точном переводе, через «место, которого нет», через небытие и пустоту. И оба автора рисуют эту пустоту, это небытие имеющимися у них средствами. Только Сорокину лучше удается предвидение реальности будущего ада, вслед за которым с Россией будет разве что «ничего», а Кононенко убедительно выявляет пустотность, невероятность мнимой альтернативы опричному будущему — альтернативы, ведущей в ту же самую пустоту, в то же самое «ничего», в ту же самую пропасть самоубийственного господства грядущего (тем или иным способом) Хама.

А что касается «партии люстраций», героически двинувшей свои полки блоггеров на позиции «партии проскрипций», то стоило бы, наверное, задуматься о том, что, возможно, прилагаемые ими усилия по разделению российского идейного мейнстрима на островки нерукоподаваемости могут привести к торжеству какой-нибудь третьей силы. Например, «партии кастраций».

ВКЛАД В ИСТОРИЮ

СЕМЕН ЭКШТУТ

«Повеяло Бонапартом...»

ЛАВРЫ И ТЕРНИИ ЛАВРА КОРНИЛОВА

Кто-то, упав на карту,
Не спит во сне.
Повеяло Бонапартом
В моей стране.
Кому-то гремят раскаты:
— Гряди, жених!
Летит молодой диктатор,
Как жаркий вихрь.

Эти стихотворные строки были сочинены Мариной Цветаевой 21 мая 1917 года, в Троицын день. Комментаторы традиционно и абсолютно справедливо считают, что стихотворение посвящено Александру Федоровичу Керенскому, в то время занимавшему пост военного и морского министра Временного правительства. В мае министр совершал объезд фронтов, и газеты наперебой печатали сообщения о триумфальных встречах Керенского во всех городах. Однако не его молва считала будущим диктатором.

Весной и особенно летом 1917 года генерал от инфантерии Лавр Георгиевич Корнилов был наиболее вероятным претендентом на роль российского Бонапарта. Это время было пиком его всероссийской популярности. Казалось, что именно этот невысокий скуластый человек с раскосыми глазами способен повернуть колесо истории и вывести Россию из очевидного для всех тупика. Сама его героическая биография, удачно рифмуясь с биографией лейтенанта артиллерии, ставшего императором Франции, убеждала в справедливости такого предположения. Лавр Корнилов был сыном калмычки и родился 18 августа 1870 года в семье потомственного казака. Родился на далекой и недавно присоединенной окраине Российской империи — в казачьей станице Каркаралинской Семипалатинской области. Отец будущего генерала долго тянул лямку службы, прежде чем дослужился до хорунжего — первого офицерского чина в казачьих войсках. После этого Георгий Корнилов вышел в отставку и определился писарем в волостное правление, получив статский чин коллежского секретаря. Он не выслужил потомственное дворянство, только личное, но и этого было достаточно, чтобы тринадцатилетнего сына бывшего казачьего офицера приняли в Сибирский кадетский корпус в Омске. Приняли, впрочем, не без труда: за плечами кадета Лавра Корнилова была только церковно-приходская школа в родной станице.

«У меня есть только одна потребность — добиться успеха», — мог бы повторить он вслед за своим любимым героем Наполеоном. И это ему удалось. Впоследствии историки обратят внимание на исключительно выразительный факт: накануне первой мировой войны в России среди генералов было

14 процентов выходцев из «податных сословий», то есть крестьян, мещан и т.п. Будущий генерал много и упорно занимался в кадетском корпусе, и его терпение и труд были достойно вознаграждены: в 1889 году Лавр Корнилов закончил корпус первым учеником. Это открыло ему возможность поступить в Михайловское артиллерийское училище в Петербурге. Училище давало прекрасное среднее военное образование. В те времена шутили, и эта шутка дожила до нашего времени: «Щеголь — в кавалерии, умный — в артиллерии, пьяница — в морфлоте, а дурак — в пехоте». Умный юнкер Корнилов не только хорошо учился, но уже в юном возрасте проявил задатки лидера. Генерал-лейтенант Александр Александрович Самойло вспоминал, что этот «монгольского типа юнкер» невольно обращал на себя внимание товарищей «во время оживленных юнкерских дебатов в курилке, где Корнилов любил пооораторствовать на темы об училищных и общественных порядках».

В 1892 году Корнилов получил чин подпоручика и по собственному желанию был направлен в Туркестанскую артиллерийскую бригаду. В пограничном Туркестанском военном округе офицеры получали повышенное жалованье, да и возможностей отличиться и продвинуться по службе в Туркестане было больше, чем в центральной России. Но и возможностей спиться и потерять иллюзии, молодость, здоровье, жизнь в Туркестане тоже хватало. У молодого офицера было мало соблазнов и много свободного времени. И он усиленно изучал французский и немецкий, потому что для офицера из захолустья экзамен на знание иностранного языка был самым серьезным камнем преткновения при поступлении в Академию Генерального штаба. Чтобы заработать деньги на репетиторов, подпоручик Корнилов подрабатывал выполнением чертежных работ. Так прошло три года, и в 1895-м уже поручик Корнилов блестяще сдал вступительные экзамены и был зачислен в академию.

Поступить туда было заветной мечтой многих русских офицеров, но мало кому удавалось эту мечту столь быстро реализовать. Вспомним «Поединок» Куприна и одного из героев повести — мужа обольстительной и честолюбивой Шурочки Николаевой, который уже два раза проваливался на вступительных экзаменах. Не только в творчестве, но и в воинской службе «труден первый шаг и скучен первый путь». Император Наполеон сказал офицеру, который посетовал на то, что уже четыре года пребывает в одном чине: «Я был лейтенантом целых семь лет, и, как видите, это не помешало моему продвижению». Корнилову не пришлось так долго дожидаться капитанского чина: он ровно на год опередил своего кумира. В Академии Генерального штаба был установлен двухлетний срок обучения. Лишь тех, кто успешно учился и имел высокие выпускные баллы, оставляли на третий, дополнительный, год обучения и только после этого зачисляли на службу в Генштаб. Академия не просто давала высшее военное образование, но и, самое главное, приучала своих выпускников к самостоятельной работе и открывала перед ними блестящую карьеру. В 1898 году Корнилов окончил академию с медалью и, досрочно произведенный за успехи в учебе в капитаны, всего через шесть лет службы в офицерских чинах был причислен к Генеральному штабу.

После академии он не захотел остаться в столице, а предпочел вернуться в Среднюю Азию и в течение пяти лет, с августа 1899 года по июнь 1904-го, под видом научных экспедиций успешно занимался военной разведкой в сопредельных странах: побывал в Восточном Туркестане, Афганистане, Персии, Китае, Индии. «Самое сложное — это не подбор людей, а создание условий, когда выбранные люди могут полностью проявить свои способности» (Наполеон). За годы службы в Туркестанском военном округе Корнилов не испытывал недостатка в подобных условиях. Однажды отважный разведчик, чьи монголоидные черты и прекрасное знание восточных языков помогали ему во многих местах быть принятым за своего, переоделся в афганский костюм, пробрался в крепость Дейдали, расположенную в ущелье Гиндукуша на пути в Кабул, и сделал кроки крепостных укреплений. Впоследствии князь Николай Всеволодович Кудашев написал об этом подвиге поэму «Дейдали».

Лавр Георгиевич Корнилов

О своих путешествиях Корнилов написал несколько статей и две книги. «Самый красноречивый оратор в мире — это успех» (Наполеон).

Летом 1904 года подполковника Корнилова из Туркестана перевели на службу в Генштаб, но в столице он провел всего несколько месяцев и уже в сентябре отправился на русско-японскую войну. Он участвовал в сражениях при Сандепу, под Мукденом и Телином. 25 февраля 1905 года 1-я стрелковая бригада, в которой служил Корнилов, была окружена японцами. Подполковник Корнилов лично возглавил атаку, в ночном бою прорвал окружение, успешно вывел бригаду к своим и вынес с поля боя всех раненых. За этот подвиг он был

удостоен ордена Святого Георгия 4-й степени — самой высокой боевой офицерской награды. Это был исключительно редкий знак отличия, который можно было заслужить только за мужество и отвагу на поле боя: всего к 1 октября 1905 года этот орден за подвиги в русско-японской войне получили 73 человека. В дальнейшем это число возросло до 256. По давней традиции Георгиевскими кавалерами становились лишь самые достойные офицеры. «Когда разбрасываешь награды обеими руками — их нередко подбирают недостойные, а подлинные заслуги уходят в тень. Нет смысла добывать эполеты на поле боя, если их можно заработать в чьей-то приемной» (Наполеон). Помимо Георгиевского креста за отличия во время этой войны Корнилов был награжден Золотым оружием «За храбрость» и в декабре 1905 года произведен в чин полковника. По законам Российской империи обладатель этого чина получал потомственное дворянство. Для того времени такая карьера была ранней и блестящей, а для не имевшего связей офицера — совершенно необыкновенной: Лавру Георгиевичу исполнилось всего лишь 35 лет, и мало кому в этом возрасте удавалось подняться выше чина капитана. «Нужно брать не человека, которому подходит должность, а человека, который подходит к должности» (Наполеон).

С мая 1906 года полковник Корнилов служил в управлении генерал-квартирмейстера Генерального штаба. Это управление разрабатывало оперативные планы и занималось ведением военной разведки. В апреле 1907 года Корнилов был назначен военным агентом (так в то время называли военных атташе) в Китае и в течение четырех лет успешно занимался военной разведкой под прикрытием дипломатического иммунитета. В царской армии существовало неукоснительно соблюдавшееся правило: чин генерала мог быть присвоен офицеру Генерального штаба лишь после того, как этот офицер получит опыт командования полком. Весной 1911 года Корнилова назначили на должность начальника отряда Отдельного корпуса пограничной стражи в Заамурском пограничном округе. Отдельный корпус пограничной стражи не входил в состав Вооруженных сил и подчинялся министру финансов Владимиру Николаевичу Коковцову, который с сентября 1911 года одновременно был председателем Совета министров Российской империи. Перед честолюбивым офицером открылись перспективы ошеломительной карьеры.

Уже в декабре 1911 года Корнилов был пожалован чином генерал-майора, став одним из самых молодых генералов русской армии. Однако в Отдельном корпусе пограничной стражи Корнилов не задержался: у пограничников были свои правила игры, которые претили боевому офицеру. Генерал Корнилов оказался плохим политиком. Очень скоро у него возник конфликт с министром финансов. Корнилов обнаружил, что войска, расположенные в Маньчжурии, снабжаются недоброкачественными продуктами. Коковцов положил рапорт генерала под сукно и замял дело, не пожелав выносить сор из избы. Корнилов был возмущен и не считал для себя возможным долее оставаться в пограничной страже. «Честь превыше всего. Раны, нанесенные чести, не залечиваются» (Наполеон). Это был не первый и не последний конфликт Корнилова с начальством. Еще в бытность юнкером он едва не был отчислен из Михайловского артиллерийского училища из-за столкновения с одним из преподавателей, и только заступничество начальника училища спасло строптивого юнкера.

Началась первая мировая война, и генерал-майор Корнилов получил назначение в действующую армию. Сначала он командовал пехотной бригадой, но уже в конце августа 1914 года был назначен начальником 48-й дивизии и за отличие в боях за Львов произведен в генерал-лейтенанты. Так закончился для Корнилова первый месяц войны. Новый чин сильно продвинул Лавра Георгиевича вперед и одновременно увеличил число его недоброжелателей, ревниво следивших за успешной карьерой сына простого казака и настойчиво желавших найти хоть какой-нибудь недочет в его действиях. Именно сквозь эту призму недоброхоты и рассматривали последующие деяния военачальника. «Единственно возможный изъян во мне лично и в моем возвыше-

нии состоял в том, что я был человеком из толпы, неожиданно поднявшимся над ней. Я всегда чувствовал свое одиночество» (Наполеон).

Несмотря на блистательное начало, пребывание генерала Корнилова в действующей армии едва не закончилось трагически. Он повел свою дивизию в наступление и храбро сам шел во главе войск: во время одной из атак под генералом была убита лошадь. Но Корнилов так и не сумел организовать взаимодействие с соседями, за что и поплатился. Неприятель подтянул резервы и нанес контрудар — дивизия была отброшена. Во время боев за Львов дивизия Корнилова потеряла 28 орудий и много пулеметов, и только помощь соседей спасла дивизию от полного разгрома. Современники по-разному оценивали действия генерала. Его бывший однокашник по юнкерскому училищу генерал Самойло, быть может, под влиянием политической конъюнктуры, уже во времена советской власти безоговорочно осуждал Лавра Георгиевича: «Говорили про личную храбрость Корнилова, но, по моему мнению, это было проявлением его крайнего честолюбия, а также склонности к авантюризму...» Непосредственный начальник Корнилова генерал от кавалерии Алексей Алексеевич Брусилов, командовавший 8-й армией, в которую входила корниловская дивизия, не был столь категоричен: «Это был очень смелый человек, решивший, очевидно, составить себе имя во время войны. Он всегда был впереди и этим привлекал к себе сердца солдат, которые его любили. Они не отдавали себе отчет в его действиях, но видели его всегда в огне и ценили его храбрость». И Самойло, и Брусилов после революции перешли на сторону советской власти и писали свои мемуары с учетом существовавших в то время цензурных требований. Но это было потом, а в 1914 году Брусилов хотел отстранить Корнилова от командования дивизией, однако несомненная храбрость Корнилова и любовь солдат перевесили — Лавр Георгиевич остался на своем посту.

Генерал-лейтенант Корнилов на полях сражений первой мировой войны вел себя так, как вели себя генералы и маршалы эпохи наполеоновских войн, лично водившие войска в атаку, что в начале XX века уже воспринималось как анахронизм. «У хорошего генерала ум и военный талант должны соответствовать силе характера и отваге, причем вкупе эти четыре качества должны составлять как бы квадрат, все стороны которого, естественно, одинаковы» (Наполеон). Корнилов был хорошим генералом, но его отвага подавляла все остальные качества военачальника. Ни о каком равенстве сторон квадрата не могло быть и речи. Именно это обстоятельство и обусловило поражение, которое в апреле 1915 года потерпела дивизия Корнилова в ходе Карпатского сражения. Немцы и австрийцы перешли в наступление, начальник дивизии Корнилов не смог организовать взаимодействие с соседней дивизией: «Он не исполнил приказания отступить, был окружен и сдался в плен со всей своей дивизией» (А.А.Брусилов). Генерал-лейтенант Корнилов был тяжело ранен и захвачен в плен австрийцами. Австрийцы предложили ему свободу в обмен на честное слово больше не принимать участия в боевых действиях. Корнилов, естественно, отказался и стал готовить побег. Условия содержания в плену были весьма комфортабельными: генералу даже оставили его денщика и предоставили относительную свободу передвижения. Большую часть свободного времени генерал проводил за чтением исторических сочинений о Наполеоне. В июле 1916 года побег наконец удался. Корнилов через румынскую границу вернулся в Россию. Его возвращение стало настоящим триумфом.

Русская армия отступала и терпела одно поражение за другим. Героический поступок Корнилова был сполна использован в пропагандистских целях. Лавра Георгиевича произвели в чин генерала от инфантерии. Император Николай II удостоил его аудиенции и лично вручил орден Святого Георгия 3-й степени, которым генерал был награжден за отвагу, проявленную в ходе Карпатского сражения. В годы первой мировой войны всего 53 военачальника были удостоены этой высокой награды. С этого момента имя Корнилова стало известно всей России. «В этот вечер я впервые увидел в себе не простого генерала, а человека, призванного влиять на судьбы народов. Я увидел себя в истории» (Наполеон).

В сентябре 1916 года генерал от инфантерии Корнилов получил новое назначение и стал командиром 25-го армейского корпуса Юго-Западного фронта. К этому времени армия впервые стала получать все необходимое. Но было уже слишком поздно. В войсках царил хаос. Приближалась революция. 12 февраля 1917 года газета «Утро России» писала: «Мы вот теперь говорим, что страна стоит перед пропастью. Но переберите историю: нет такого дня, чтобы эта страна не стояла перед пропастью. И всё стоит». 2 марта 1917 года император Николай II отрекся от престола и одновременно назначил генерала Корнилова командующим войсками Петроградского военного округа. Дальнейшие события развивались стремительно. 6 марта Временное правительство приняло решение об аресте отрекшегося от престола императора и членов его семьи. 7 марта разбушевавшаяся толпа солдат прикладами сбивала императорских орлов с фронтонов присутственных мест в Петрограде. В этот же день генерал Корнилов исполнил приказ Временного правительства и арестовал бывшую императрицу Александру Федоровну и ее детей в Царском Селе. На следующий день бывший царь был арестован в Могилеве.

Революционное брожение в столице продолжалось, и Корнилов стал одним из главных разработчиков плана создания Отдельной армии для обороны Петрограда. Генерал ратовал за срочное применение решительных мер и 21 апреля приказал вывести на Дворцовую площадь артиллерию — две батареи родного Михайловского артиллерийского училища. Генерал намеревался огнем артиллерийских орудий расстрелять толпу демонстрантов. Вероятно, его вдохновлял пример генерала Наполеона Бонапарта, который 5 октября 1795 года, защищая Национальный конвент, с помощью пушек подавил роялистское выступление в Париже. Последовать примеру любимого героя Корнилову не удалось: в столице уже существовало двоевластие. Собрание солдат и офицеров отказалось выполнить этот жестокий приказ, а Исполком Петроградского совета рабочих и солдатских депутатов взял под контроль все распоряжения командующего округом. Возмущенный Корнилов подал в отставку с поста командующего и попросил направить его в действующую армию.

29 апреля 1917 года генерал от инфантерии Корнилов был назначен командующим 8-й армией Юго-Западного фронта. Во время неудачного в целом для всей русской армии июльского наступления только войска Корнилова смогли добиться сколько-нибудь серьезного успеха: взяли города Галич и Калуш, около десяти тысяч пленных австрийцев и более ста вражеских орудий. 7 июля Корнилов принял командование фронтом. «В моих руках война была средством против анархии» (Наполеон). Новоиспеченный командующий Юго-Западным фронтом, дабы навести порядок в действующей армии, настаивал на введении смертной казни и учреждении военно-полевых судов не только в прифронтовой полосе, но и в тыловых частях. Он полагал, что в действующую армию должен быть безоговорочно запрещен ввоз подрывной литературы и газет, прежде всего — большевистских, а также самовольный, без разрешения командующего приезд любых депутаций и агитаторов. 18 июля Корнилов был назначен Верховным главнокомандующим Русской армии, сменив на этом посту генерала Брусилова — своего бывшего начальника. Главной задачей власти Корнилов считал наведение порядка не только в армии, но и в стране. По его словам, порядок должен быть наведен «немедленно с железной решимостью и последовательностью». Боевой генерал был новичком в сфере большой политики и не ведал о том, что язык дан политическому деятелю только для того, чтобы умело скрывать свои мысли. «Народ надо вести за собой железной рукой в бархатной перчатке» (Наполеон). У Корнилова бархатных перчаток не было.

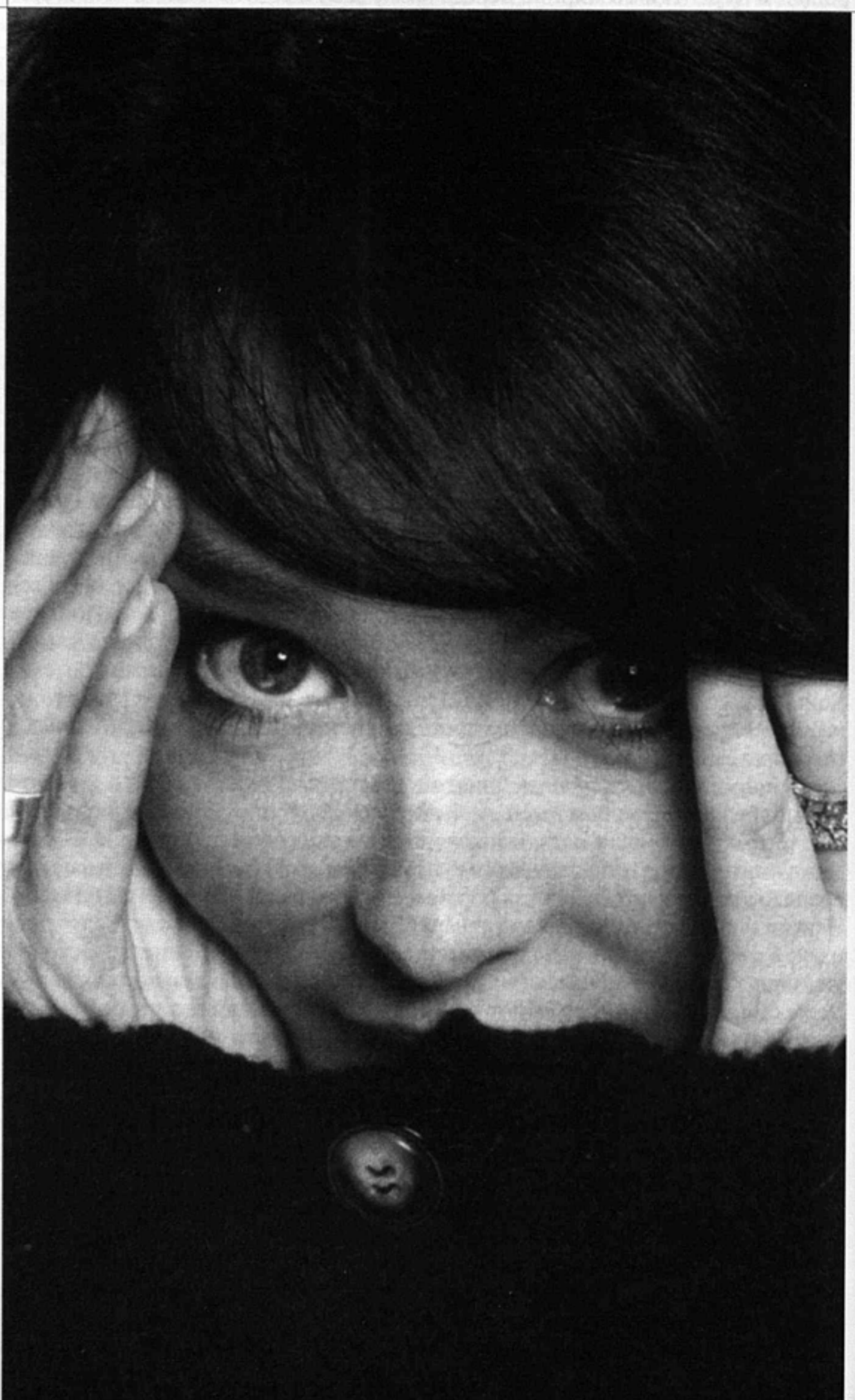
Уже с начала августа к столице стали постепенно стягиваться верные Главковерху войска, а он сам 13 августа был восторженно встречен в Москве и на следующий день выступил на созванном Временным правительством государственном совещании. Генерал критиковал правительство и требовал восстановить внутреннюю дисциплину в армии. В этот краткий миг чаяния

самых различных политических сил устремились к Лавру Георгиевичу. Он стал олицетворением порядка в противовес грозящему хаосу. Но в его распоряжении не было времени. В ночь с 20 на 21 августа немецкие войска захватили Ригу — путь на Петроград был открыт. Корнилов оказался в ситуации цейтнота. Поэтому он действовал радикально. Главковерх разработал план установления во главе страны власти Совета народной обороны под своим собственным председательством. Через посредников он повел переговоры с министром-председателем Временного правительства Александром Федоровичем Керенским о мирной передаче ему всей полноты власти. Желая выиграть время, Керенский дал согласие. 25 августа Корнилов двинул войска с фронта на Петроград, намереваясь распустить Советы и обезоружить деморализованный столичный гарнизон и не подчиняющиеся власти рабочие отряды. 27 августа Керенский, нарушив данное им слово, сместил Корнилова с поста Верховного главнокомандующего и объявил его вне закона. Преданные Временному правительству войска быстро подавили мятеж. 30 августа Керенский распорядился предать суду Корнилова и верных ему генералов, а сам принял пост Верховного главнокомандующего.

2 сентября 1917 года бывший Главковерх был арестован в Ставке в Могилеве и заключен в тюрьму в городе Быхов. В тюрьме Корнилову отвели помещение, состоящее из двух комнат. Он занял только одну и сказал, что вторую оставил для Керенского. Как известно, Керенскому не удалось удержать власть в своих руках. Уже после Октябрьской революции 18 ноября 1917 года исполнявший обязанности Главковерха генерал-лейтенант Николай Николаевич Духонин распорядился освободить Корнилова и других «быховских узников». Генерал узнал о том, что к Могилеву приближается большевистский отряд. Освободив Корнилова, не признавший советскую власть Духонин остался на своем посту и принял мученическую смерть на штыках солдат. Корнилов отправился на Дон, где и занялся в Новочеркасске, столице Области Войска донского, формированием Добровольческой армии. В середине января 1918 года Добровольческая армия, насчитывавшая всего-навсего четыре тысячи человек, большинство из которых были офицеры, юнкера и кадеты, отошла к Ростову-на-Дону; ее командующий Корнилов шел в авангарде. 9 февраля армия выступила на Кубань — в Первый Кубанский («Ледяной») поход. Поход продолжался два месяца. 31 марта (13 апреля) 1918 года, накануне очередной попытки штурма Екатеринодара, генерал Корнилов погиб от разрыва снаряда.

«Неприятельская граната попала в дом только одна, только в комнату Корнилова, когда он был в ней, и убила только его одного. [...] Скоро узнали все. [...] Люди плакали навзрыд, говорили между собой шепотом, как будто между ними присутствовал незримо властитель их дум. В нем, как в фокусе, сосредоточилось ведь всё: идея борьбы, вера в победу, надежда на спасение. И когда его не стало, в сердца храбрых начали закрадываться страх и мучительное сомнение», — вспоминал Антон Иванович Деникин. В стране уже началась гражданская война, и Корнилов стал одной из ее первых жертв. Даже смерть не принесла ему успокоения. Соратники тайно погребли тело генерала, не поставив над безымянной могилой ни креста, ни камня. Несмотря на это, наступавшие красноармейцы обнаружили место погребения и, выкопав труп, надругались над ним. Красноармейцы волочили труп Корнилова по улицам Екатеринодара, безуспешно пытались его повесить (при этом несколько человек отравились трупным ядом и умерли), а затем сожгли и прах развеяли по ветру.

И М Е Н А



Изабель Аджани

ИЗАБЕЛЬ АДЖАНИ

Точки над «i»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ МИШЕЛЬ РЕБИШОН

Мишель Ребишон. В вашей квартире полно чемоданов и картонных коробок...
Изабель Аджани. Да, их тут много. Дело в том, что я только что приехала из Лос-Анджелеса для фотосессии и скоро возвращаюсь обратно. И еще мне предстоит переезд на другую квартиру.
Мишель Ребишон. Позволю себе нескромный вопрос: а чем вы занимались в Лос-Анджелесе?
Изабель Аджани. Скажем... мне нужно было съездить куда-нибудь, чтобы понять, кто я есть на самом деле. (*Смеется.*) А если серьезно, пока я не могу об этом говорить.
Мишель Ребишон. В прессе писали, что вы будете сниматься в картине Маивенн Ле Беско «Бал актрис», но позже выяснилось, что вы покинули проект.
Изабель Аджани. Чувствую, что должна расставить точки над «i». Маивенн Ле Беско пришла в театр, где я играла в «Марии Стюарт», и с воодушевлением сообщила, что у нее есть для меня роль. Ее фильм «Прости меня» тогда только вышел. Я посмотрела его и убедилась, что имею дело с необыкновенно талантливым режиссером и актрисой. Позже мы еще не раз встречались, она предлагала мне роль в фильме, где мы с Аленом Делоном должны были играть самих себя. Сценарий был смелый, даже немного сумасшедший. Меня увлекла эта идея, но в последний момент Делон отказался. А без него проект не получился бы. У Маивенн был и другой сценарий — музыкальная комедия об актрисах, где все также должны были играть самих себя. Продюсеры требовали, чтобы я сразу объявила о своем согласии, еще до знакомства со сценарием и подписания контракта, а я этого терпеть не могу. В конце концов, ведь я не певица, все это нужно было обдумать. В итоге я согласилась, но при условии, что сначала узнаю имена других актрис, занятых в проекте. А потом я прочитала сценарий, и моя роль мне совсем не понравилась. Я считаю, зритель должен понимать, что актрисы в фильме играют самих себя, а в сценарии это было незаметно. Я отказалась, как и некоторые другие актрисы — Эммануэль Беар, Матильда Май и Моника Беллуччи... Но мне кажется, мои роли сильно повлияли на Маивенн, на все ее творческое ви́дение. Я ведь немного разбираюсь в психоанализе. (*Смеется.*) Определенно, она — настоящий режиссер.
Мишель Ребишон. Спасибо, что прояснили все детали.
Изабель Аджани. Пресса и зрители не могут знать истинные причины тех или иных поступков. Когда я принимаю решение, у меня есть на то серьезные основания, я руководствуюсь прежде всего творческими мотивами, а не какими-то посторонними обстоятельствами. В каждом новом проекте для любо-

«Все огонь, все горит», режиссер Жан-Поль Раппено

го актера заключен смысл существования его самого и его искусства. Поэтому каждое решение надо взвешивать.

Мишель Ребишон. Да, но зрители так хотят видеть вас на экране...

Изабель Аджани. Знаю, знаю. Я огорчена своим отсутствием не меньше зрителей. Но пока мне приходится оставаться в тени.

Мишель Ребишон. А как обстоят дела с фильмом, который должен был снимать Жан-Лу Юбер?

Изабель Аджани. Мне понравился этот амбициозный проект, я его поддерживала. Это был сильный, хорошо продуманный триллер, но он требовал огромного бюджета. А продюсеры хотели снять его подешевле. Мне показалось, что Жан-Лу, который давно не снимал, но был полон самых радужных надежд, просто не справится с этим. И я отказалась от участия, хотя, конечно, была расстроена не меньше него.

Мишель Ребишон. Вы, должно быть, догадываетесь, что такие случаи огорчают зрителя и заставляют строить самые нелепые догадки...

Изабель Аджани. Конечно. Как-то я прочла в одном журнале замечание о фильме Бернара Роза «Анна Каренина» с Софи Марсо: «Непонятно, как могла такая роль не достаться Изабель Аджани». А на самом деле я сама отказалась от роли. Мне показалось, что в сценарии образ Анны был каким-то прилизанным. Героиня Толстого крайне противоречива, она мне безумно интересна, ее образ будоражит воображение. Но я пожертвовала ролью ради того, чтобы уберечь себя, избежать ошибки. В прошлом я не раз ошибалась и каждый раз тяжело это переживала.

Мишель Ребишон. Я знаю, что недавно вы встречались с молодыми режиссерами Одреем Эструго, Селиной Скьямма, Дамьеном Одулем. Вы готовите новые совместные проекты?

Изабель Аджани. Я делаю это из любопытства, ведь у человека появляется потребность в чем-то необычном, неожиданном. Молодые режиссеры обладают свободным мышлением, они уже создали свой продюсерский коллектив с очень четким и в то же время оригинальным подходом к кино. Мне нравится их открытость творческому процессу. Это новое поколение называют «детищем Интернета». Но в них есть что-то настоящее, человеческое, им чужды надменность и нарциссизм, как правило, присущие многим режиссерам. Я всегда рада встрече с такими людьми. Часто ко мне боятся подходить, слов-

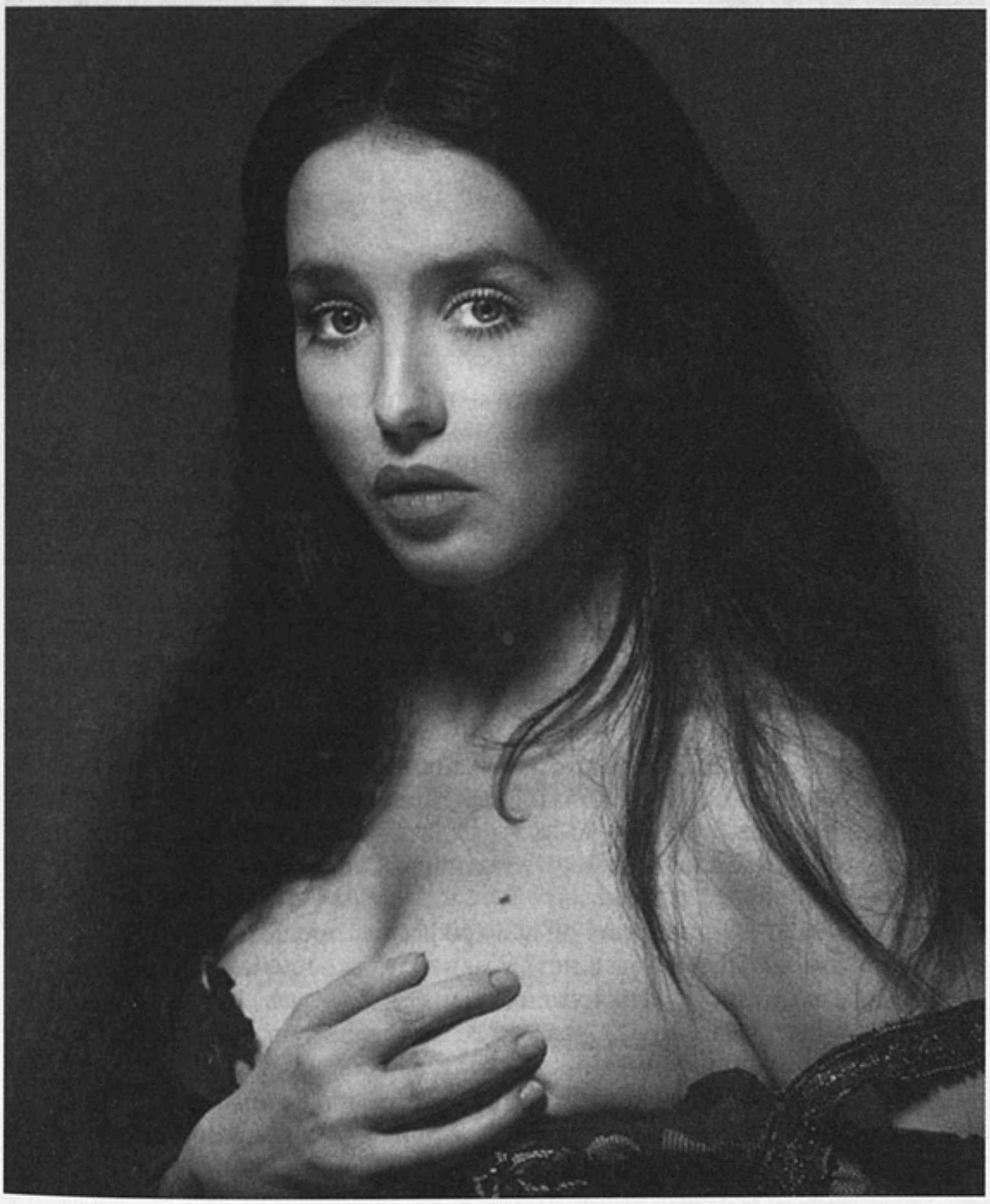
но я дорогой музейный экспонат. Но я же не на стенде под стеклом выставлена! А даже если так иногда кажется, стекла созданы в том числе и для того, чтобы их разбивали. (*Смеется.*) Я также замечаю, что появилось много женщин-режиссеров. Они разрушают многие табу, порожденные когда-то гениальными мастерами-одиночками. Так что сейчас мне интересно попробовать сотрудничать с незнакомыми людьми, не осторожничать. Взяться за что-то действительно рискованное... Поживем — увидим.

Мишель Ребишон. Приятно видеть вас такой энергичной, полной планов на будущее!

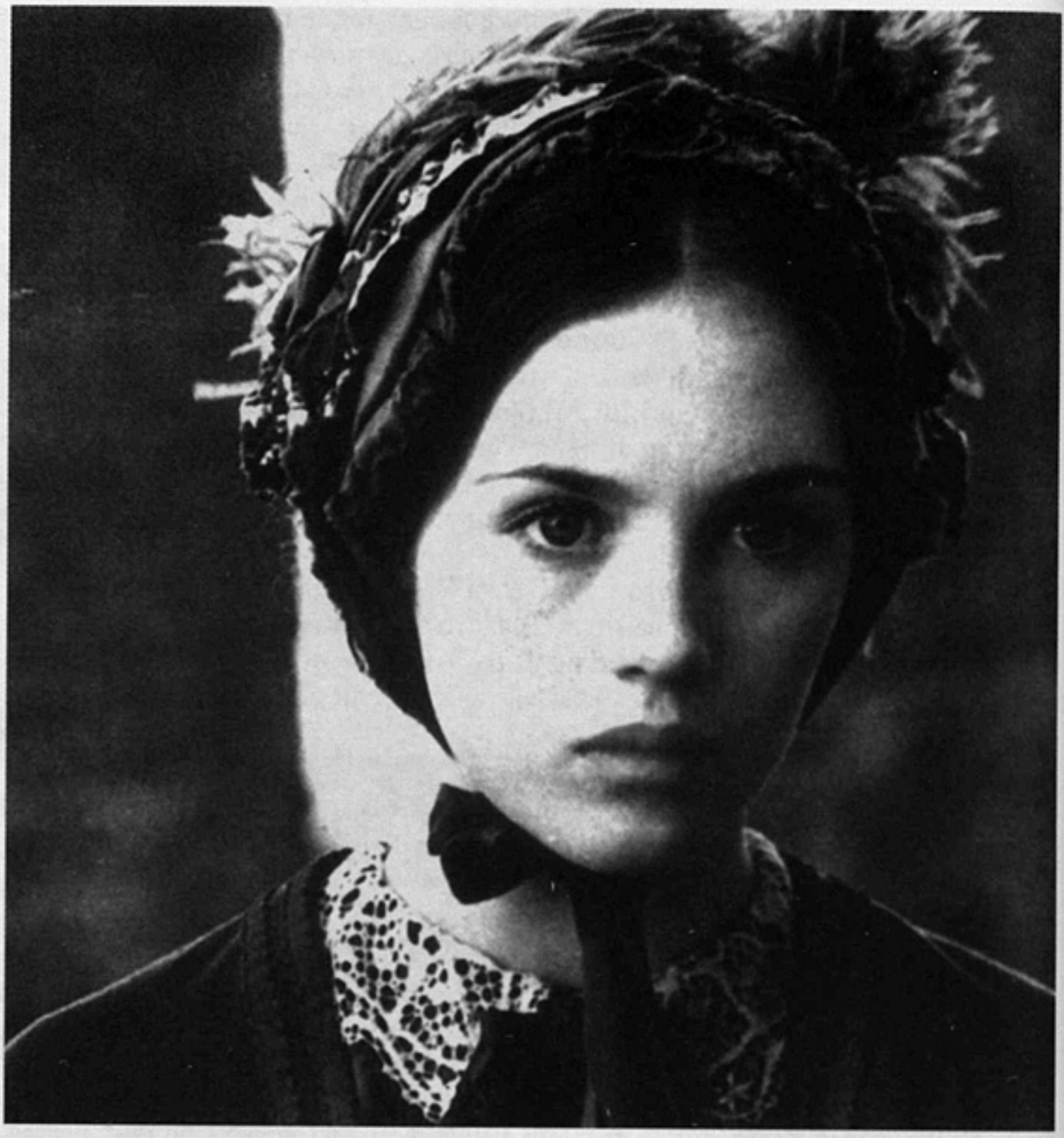
Изабель Аджани (*смеется*). Приятно слышать. Я решила, что нужно выбраться из своей привычной скорлупы. В этом смысле в театре все проще: актеры постоянно встречаются, репетируют, общаются. В кино же все иначе, снялся — и сидишь дома, а это не для меня. По знаку Зодиака я — рак. Мне надо, чтобы ко мне пришли, растормошили.

Мишель Ребишон. Вы не считаете, что некая замкнутость — неизбежное следствие звездного статуса?

Изабель Аджани. Отчасти это так. Звезда — это ведь как фабричное изделие. Миф, ни на чем не основанный. Я часто спрашивала себя, в чем заключается мое бессознательное участие в его создании. Какие чувства, например, я вызываю в людях, как мне удается отвлечь их от повседневности,



«Королева Марго», режиссер Патрис Шеро



«Камилла Клодель», режиссер Брюно Нюйттен

чтобы они заинтересовались тем, что меня совсем не интересует, — сплетнями, слухами? Долгое время пресса меня не жаловала. Все началось с того, что я порвала контракт с «Комеди Франсез», чтобы сняться у Франсуа Трюффо. В то время пустили слух, что я больна СПИДом, приписывали мне болезненную жажду независимости. Мое откровенное интервью о личной жизни три года назад было вынесено на публичное обсуждение и вызвало самые разные реакции... Я сломала некое табу, словно бросила камень в болото. И я не позволила растоптать себя. Одни люди были мне благодарны. Другие — шокированы, они хотели, чтобы я сохранила неприкосновенный статус «королевы», а я просто оставалась сама собой. Разумеется, все это заставило меня стать осторожнее, но и придало мне сил. Я никогда в жизни не лукавила. Сегодня вас часто заставляют забывать о трагедиях через три дня. Но чтобы жить нормальной жизнью, преодолевать трудности, требуется время, пусть даже карьера из-за этого летит к черту. Должно быть, из-за этого моего убеждения многие считают меня сорной травой на подстриженной лужайке.

Мишель Ребишон. Привлекает ли вас профессия продюсера?

Изабель Аджани. Почему бы и нет? У меня столько идей, желаний, связей... Не хватает только денег. Мне нужен меценат. (*Смеется.*) Через свою компанию «Исия Фильм» я купила права на «Взволнованную жизнь» Этти Хайлезэм, это интерпретация «Дневника Анны Франк», очень волнующего произведения о любви. Такой фильм стоит снять. Чем я и занимаюсь.

Мишель Ребишон. Вернемся к Аджани-актрисе. Образы, которые вы создаете, требуют необыкновенного эмоционального напряжения, отдачи; актерам

это обычно дается непросто. Игра для вас — это отчасти страдание? Случалось ли вам ощущать, что ваша роль буквально терзает вас?

Изабель Аджани. Случалось. Но не надо ломать себе руки, самому терзать себя. Иначе это закончится нервным истощением. Но воплощенная в образе боль вызывает и наслаждение. Неизвестно, правда, как это влияет на наше подсознание. Без сомнения, артист платит за свои состоявшиеся роли нервными клетками. В трудных ролях риск неизбежен, это биология. Мы играем с огнем и рискуем здоровьем — нашим главным «капиталом». (*Смеется.*)

Мишель Ребишон. Вас часто сравнивали с актерами-мужчинами. Как вы считаете, почему?

Изабель Аджани. Самое загадочное замечание на этот счет принадлежит Трюффо. Он сравнивал меня с Чарлзом Лоутоном. Я горжусь этим, поскольку очень люблю этого актера. В другой раз на съемках «Убийственного лета» Мишель Галабрю сравнил меня с Мишелем Симоном. Это меня смутило, но я была польщена. Как-то знаменитый критик из «Нью-Йорк Таймс» Паулина Кейл сравнила меня в «Истории Адель Г.» с Джеймсом Дином. Трое мужчин! Три таких разных актера, занимающих важное место в истории кино! Да уж, есть, над чем задуматься!

Мишель Ребишон. Как родилась в вас страсть к актерской игре?

Изабель Аджани. Моя любовь к кино и театру родилась еще в детстве. Однажды я сказала, что стану актрисой. Это решение возникло после того, как я увидела «Сирену с «Миссисипи», а затем «Двух англичанок и «Континент» Франсуа Трюффо. Я влюблялась в слова, в диалоги Анри-Пьера Роше в картине «Жюль и Джим» — это лучшее, что когда-либо было сказано в кино о любви. Вот так началась моя карьера — со слова. Сначала Трюффо, а потом Андре Тешине показывали мне много фильмов, они научили меня смотреть кино других режиссеров, пока шла подготовка к съемкам наших картин, обращать внимание на тонкости, нюансы игры, запоминать, чтобы в будущем использовать что-то в своих ролях. Когда в одной из сцен «Камиллы Клодель» я бужу Родена и кричу, обхватив голову руками, — это крик Марлона Брандо: «Стелла!» в «Трамвае «Желание». Нас с Брюно Нюйттеном это очень забавляло. В таких случаях у меня нет никакого «эго». Кино — это коллективное творчество!

Мишель Ребишон. Вам проще играть в комедиях?

Изабель Аджани. Я обожаю комедию, но там все намного сложнее, чем кажется. Меня раздражают утверждения, что заставить смеяться проще, чем заставить плакать. Уверяю вас, это не так.

Мишель Ребишон. Владеете ли вы каким-нибудь даром так же виртуозно, как актерским?

Изабель Аджани. Я люблю рисовать, сочинять, писать. Для меня это настоящее творчество. Даже если оно не приносит никаких доходов. Это другой мир внутри привычного, окружающего нас, мир, в котором суждение, зависимость, мнение не имеют значения. Асоциальный мир, подвластный художнику, пространство духа.

Мишель Ребишон. Я был рад встретиться с вами. Теперь я убедился, что вы не собираетесь отправляться на далекий остров, скрыться ото всех.

Изабель Аджани. Я это проделываю метафорически. На какое-то время приятно уединиться, но затем появляется желание вернуться на праздник жизни, чтобы услышать знакомые мелодии, голоса, старые шутки...

Studio, 2007, X

Перевод с французского Александра Брагинского

ИННА КУШНАРЕВА

Повседневность после Истории

Филипп Гаррель

Один из самых авторитетных кинокритиков Серж Даней отмечал, что французский кинематограф силен не зрелищностью, а обращением к экзистенциальному опыту и уникальность этого кинематографа заключена в фильмах, которые с трудом поддаются классификации и пересказу; словно перед нами разрозненные страницы из слишком личных дневников. Вот какой ряд картин выстраивается у Данея: «Песнь любви» Жана Жене, «Карманник» Робера Брессона, «Завещание Орфея» Жана Кокто, «Маленький солдат» Годара, «Голое детство» Мориса Пиала, «Безумная любовь» Жака Риветта, все фильмы Жана Эсташа и Филиппа Гарреля.

По словам Гарреля, он впервые взял в руки камеру в четырнадцать лет. Своими учителями он называет Жан-Люка Годара и Энди Уорхола. Таким образом, его кинематограф оказывается на пересечении авангарда и французского авторского кино.

В начале творческого пути Гаррель все делал сам: искал деньги, стоял за камерой, монтировал. Снимал он, как правило, без предварительного сценария. Это концепция полной автономии и принципиальной бедности, arte povera, когда в дело идут остатки чужой пленки, а случайные дефекты звука и изображения интегрируются в картину, приобретая целесообразность. Поразительно, как у него быстро все получалось. Гаррель не только не имел специального образования, у режиссеров «новой волны» его тоже не было. Ему не понадобилось и вырабатывать какие-то специальные теоретические позиции. Достаточно посмотреть его ранний шедевр Révélateur, чтобы понять — ему все сразу было дано. «Гаррель — онтологический режиссер, снимающий мгновения бытия» (Тьерри Жусс).

Он нередко говорил, что «деньги опошляют кино». Только на фильме «Спасательные поцелуи» (1989) Гаррель обзавелся продюсером и профессиональным автором диалогов (их писал Марк Холоденко). Последний так и остался в «команде» Гарреля. Это кинематограф без звезд, но со своим кругом друзей. Почти обязательно в его фильмах есть сцена с отцом режиссера, знаменитым французским актером Морисом Гаррелем, позже Гаррель стал снимать своего сына Луи. В главных женских ролях — его женщины (Нико, Брижит Си) или просто хорошие подруги (Анемон, Зузу, Мирей Перрье, Анна Вяземски, Йоханна тер Стеге), в главных мужских ролях — актеры, которых можно считать альтер эго режиссера: Пьер Клементи, Лоран Терзиефф, Жан-Пьер Лео, Лу Кастель. Находится место и для эпизодов с друзьями-режиссерами — Жаком Дуайоном и Шанталь Акерман.

В посвященном ему документальном фильме из серии Cinéma de notre temps («Кинематограф нашего времени») Гаррель так сформулировал свое кредо: слово, лицо, сексуальность, сон. Его автобиографический кинопроект делится на две части. В 70-е жизнь и кино, смешиваясь, вампиризируют друг друга, отливаясь в миф. Самые странные фантазии здесь — почти документальная хроника совместной жизни с культовой певицей Нико. Это галлюцинаторное кино, погружающее зрителя в ступор и афазию. Ранняя трилогия «Внутренний шрам», «Атанор» и «Стеклянная колыбель», снимавшаяся, как выразился Гаррель, в состоянии «пробужденной сомнамбулы», была предназначена для сопровождения концертов Нико. Начиная со снятого в 1979 году фильма «Тайный ребенок» Гаррель обращается к повествовательности. Но период экспериментов оставил неизгладимый след на его фильмах.

Примером того, как происходил уход от чистого эксперимента и возникали элементы нарратива, может служить фильм «Она провела слишком много часов под софитами» (1985).

Картина вращается вокруг двух главных событий в жизни Гарреля — расставания с Нико и рождения сына Луи, но эти биографические линии преломляются при помощи прихотливой логики фантазии — сновидения.

Есть обязательная фигура, представляющая Нико, — это Криста (Анн Вяземски). Есть альтер эго самого Гарреля — Жак Боннаффе, переживающий разрыв с Кристой. У него есть ребенок от актрисы по имени Мари (Мирей Перрье). Мари играет в фильме, который снимает режиссер Гаррель, время от времени появляющийся в кадре. Кроме того, рядом с героем Боннаффе и реальным Гаррелем есть еще персонаж, которого играет Лу Кастель. Он тоже альтер эго режиссера, снимающего Мари в фильме, который снимается в фильме Гарреля. В финале гибнет не Криста — Нико, как в жизни-биографии, а Мари, мать ребенка.

Вымышленные персонажи бродят рядом с реальными людьми, кино и жизнь оказываются так перемешаны, что, для того чтобы их различить, недостаточно произнести «Стоп, снято!», как то и дело кричат в фильме. Соединяются вместе вымышленные сцены и, например, кинопробы для фильма. В одной из сцен Лу Кастель репетирует перед камерой, повторяя поитальянски: «Incredibile, meraviglioso» («Невероятно, чудесно»), потом произносит эти слова по-французски с легким акцентом, вспоминая, как нелегко их выговаривать на чужом языке. В следующем эпизоде вымышленные герои Мари и Жак, зацепившись за эти два слова, выстраивают целый диалог.

Фильм существует на сдвигах, несовпадениях, удерживается на грани невозможного. Гаррель навязчиво снимает героев, стоящих перед дверью или в дверном проеме. Снимает через прозрачную стеклянную дверь или на лестнице, то есть в промежуточных пространствах, заполняя драматургические пробелы. Почти во всех его фильмах появляются влюбленные пары, целующие-

ся на лестницах, в подъездах. Но даже когда герои заходят в квартиру, пространство комнат оказывается искромсанным углами, дверными и оконными проемами. Свет «гуляет»: изображение то засвеченное, то слишком темное. Изображение и звук разъяты. Иногда диалог заглушается шумами или музыкой, как в сцене разговора Гарреля и Дуайона. Иногда он вообще пропадает. Внутри звукового кино оказывается немое. Мы видим, что персонажи разговаривают, но не слышим их. Но вдруг звук возвращается необъяснимым образом. Упомянутая сцена начинается длинным немым (в буквальном смысле с отключенным звуком) планом Жака Дуайона. И тут же переход к обычному диалогу в духе документального кино. Два друга беседуют о том, как оба снимали в фильмах собственных детей: Гаррель — сына, Дуайон — дочь и какие с этим были связаны технические трудности. Заметим в скобках, что их объединение, конечно, не случайно. Для обоих был важен опыт существования рядом с культовыми фигурами (в случае Гарреля — это Нико, в случае Дуайона — Джейн Биркин).

Что такое эта немота, которая, как эрозия, захватывает и разъедает ткань фильма? Видимо, это отключившийся звук в сцене, когда тело выбросившейся из окна Мари лежит ничком на куче мусора. «Мари мертва. Она выбросилась из окна» (именно такой способ самоубийства избрал и Жан Эсташ, еще одна знаковая для Гарреля фигура). Эта немота незримым образом присутствовала на протяжении всего фильма, нарастая ближе к финалу.

В «Она провела слишком много часов под софитами» герой Жака Бонаффе читает стихотворение, точно описывающее историю Гарреля и Нико.

«Обыкновенные любовники»

«Обыкновенные любовники»

Он столько снимал, писал, думал о ней, он так любил, все его творчество — работа траура, так что произошел как бы естественный износ. Она стала тенью самой себя, и он сам как будто превратился в тень. В финальной сцене, после гибели Мари, мы видим самого Гарреля, и то, как снята его фигура, придает ей налет призрачности, он действительно становится тенью самого себя.

Гарреля, не умаляя оригинальность его таланта, можно назвать чуть ли не единственным учеником Годара. Но по режиссерскому мышлению он ближе, условно говоря, не раннему Годару времен «новой волны», а более позднему — эпохи «Страсти», «Имени Кармен», «Береги правую». Только это медленный Годар, существующий в своей особой темпоральности, создающейся специфическими художественными средствами.

Камера у Гарреля оказывается на месте событий раньше персонажей, терпеливо ждет, пока они войдут в кадр, а по окончании сцены и после ухода героев все равно там же, и следующий эпизод начинается не сразу. Во французской критике это называется термином «навязчивое кадрирование». Сначала устанавливается рамка кадра, пространство удерживается пустым, в ткани фильма образуется пробел, пауза, только потом в нем появляется персонаж и начинается действие. Эта пауза — своего рода пунктуация, а не театрализация.

В то же время «Гаррель — иногда самый быстый режиссер в мире» (Стефан Делорм, «Кайе дю синема»). Для Гарреля характерен эллипс, пропуск части действия без каких бы то ни было объяснений. Его вязкая, растянутая длительность вдруг совершенно неожиданно в какой-то одной точке может поразительно ускориться. Гаррель оказывается или (слишком) медлителен, или (слишком) быстр, изображение у него то слишком затемненное, то слишком засвеченное. Это не недостаток режиссерской (или операторской) техники, а уникальная особенность творческого почерка.

Другую особенность этого почерка французский критик Тьерри Жусс определил как почти полное отсутствие у Гарреля закадрового пространства. В фильмах преобладают не просто крупные, но сжатые и тесные планы лиц, как будто, кроме этих лиц, там больше ничего нет. Звуковые дорожки подчищены, из них убрано лишнее. Закрытый, звукоизолированный и герметичный кадр. Здесь можно найти и еще одно объяснение гаррелевской обсессии дополнительными рамками дверных и оконных проемов: разрезать пространство, искромсать пространство, еще больше его герметизировать,

сделать так, чтобы невозможно было представить, что за кадром что-то еще есть и туда можно как-то выбраться. Реальность не удалена, не превращена в условность, но действие как будто происходит в пустоте, будто оно изъято из слишком материального и детализированного мира и сам этот мир отодвинут, но не до конца, он совсем рядом, но внутри него открылась пустота. С одной стороны, интимность и автобиографичность, с другой — своего рода абстракция. Лирическая абстракция — можно и так определить этот стиль.

У Гарреля всегда был очень точный подбор не просто актеров, но лиц. Фотогения лиц поколения 68-го года и окружения Гарреля как определенного среза этого поколения, безусловно, одна из основ его кинематографа. Однако замечательно, что этот источник не иссякает, что Гаррель умеет находить и сейчас те самые лица. В «Дикой невинности» (2001) главный герой одновременно напоминает и Эсташа, и самого Гарреля, каким он был в «Спасательных поцелуях», и исполнителя главной роли в «Я больше не слышу гитару» (1991), и Лу Кастеля из «Она провела слишком много часов под софитами» и «Рождения любви» (1993). Любопытно, что и сам исполнитель оказывается неслучайным человеком: это Мехди Белхаж Касем, молодой писатель тунисского происхождения, близкий к ситуационистам.

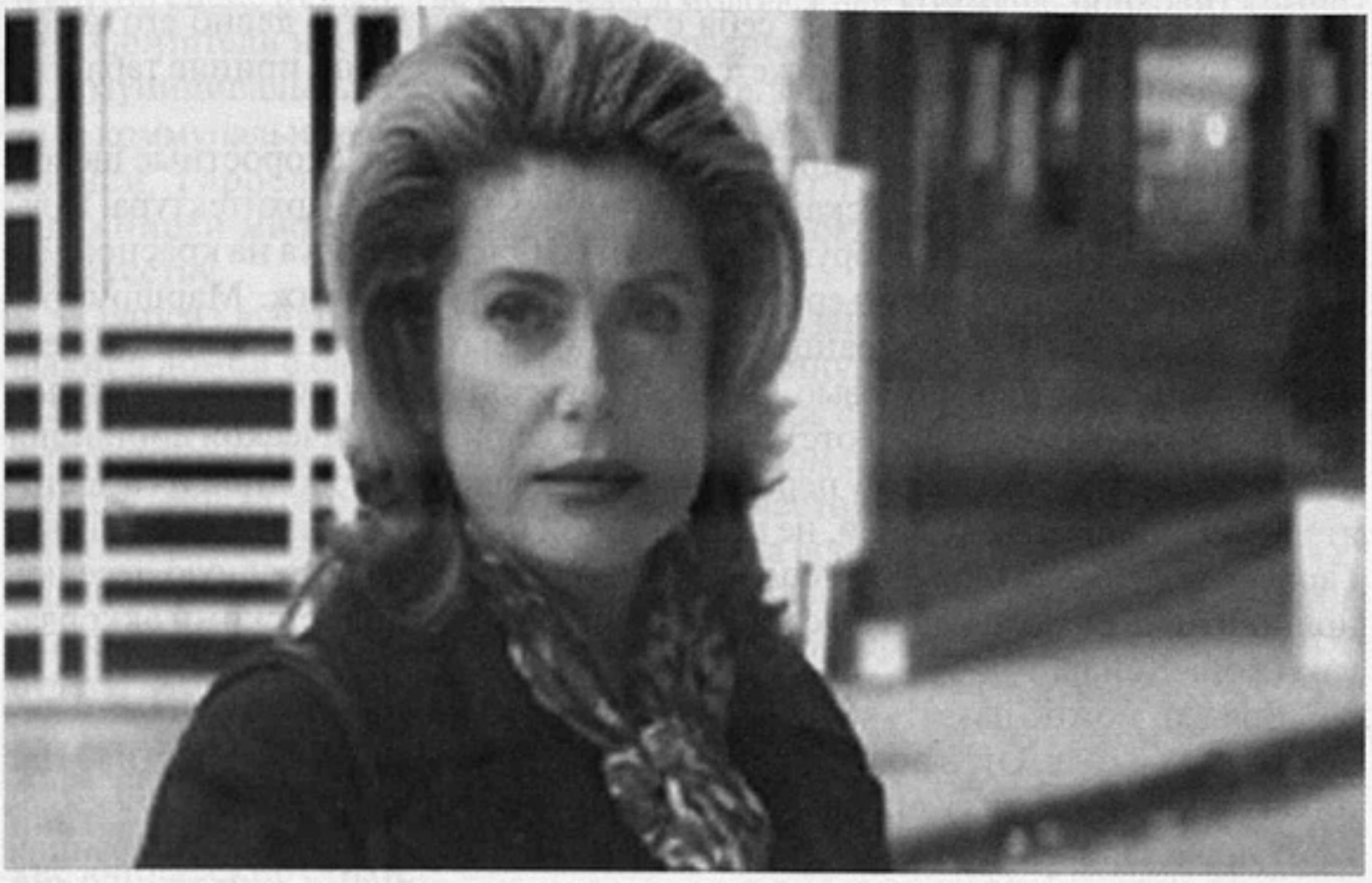
Эта особенность бросается в глаза, если сравнить «Обыкновенных любовников» Гарреля и «Мечтателей» Бертолуччи. У Бертолуччи красивые, но пустые лица из сегодняшнего дня, а Гаррель добивается поразительного ощущения подлинности. Вот где-то мелькнул абрис лица Жан-Пьера Лео, кто-то похож чуть ли не на Бельмондо, кто-то — на режиссера и художника Даниеля Поммрея (еще одна культовая фигура из той же компании). Даже Луи Гаррель, сыгравший в обоих фильмах — и у отца, и у Бертолуччи, — выглядит в них совершенно по-разному.

В рецензии на «Тайного ребенка» Серж Даней писал: «Мне вдруг показалось, что к нам на миг вернулись Чаплин или Гриффит. Гаррелю удалось снять то, что мы никогда раньше не видели: лица актеров немых фильмов в те моменты, когда на экране идут титры».

Год 68-й

Как отмечал Жан-Мишель Фродон, для Гарреля 68-й год (наряду с гибелью Нико) что-то вроде психоаналитической первичной сцены. Во всех предыдущих фильмах мы чувствуем эффекты события, кризис, всегда остающийся за кадром. А в кадре только отголоски, преломления, искажения, резонанс, по которым нужно догадаться о том, что же на самом деле случилось. Только по прошествии многих лет Гаррель смог приблизиться к прямому высказыванию о легендарных событиях.

Первой такой попыткой стал фильм «Ветер в ночи» (1999), хотя формально он является камерной драмой, разыгрываемой тремя героями. Актер и режиссер полицейских фильмов Даниель Дюваль играет бывшего комбатанта, участника событий 68-го года, ныне преуспевающего архитектора Сержа. Фигура «денди 68-го» доведена в фильме до абсолютного иератизма. На вопросы юного Поля (Ксавье Бовуа), смотрящего на него снизу вверх и в равной степени заинтригованного и его жизненным опытом, и ярко-красным «Порше», Серж отвечает короткими тавтологическими фразами. Что революционеры делают революцию. Что в машине он не включает музыку, потому что слушает звук мотора. Что он «не трахается», а занимается любовью, потому что женщины — это святое. Герой Бовуа спрашивает снова и снова и получает на свои вопросы только односложные ответы. «Вы много пили?» — «Достаточно». — «А прочее?» — «Я пробовал всё». Молодое поколение одновременно идеалистично и меркантильно. Безработный выпускник художественной школы Поль хочет пристроиться ассистентом к успешному архитектору и одновременно жаждет перенять мифическую полноту жизненного опыта,



«Ветер в ночи»

дарованного поколению 68-го во всем — в политике, в наркотиках, в отношениях с женщинами. Но опыта нет, за плечами Сержа — выжженная земля эмоций, жена, покончившая с собой, сгинувшие друзья, неотпускающие воспоминания о лечении электрошоком, бесстрастная и методичная подготовка собственного ухода из жизни. Серж — историческое развитие персонажей «Мамочки и шлюхи» Жана Эсташа. Только те говорили так много, что, как писал Серж Даней, их в конце начинает тошнить их собственными словами. Денди Гарреля редуцировал, выхолостил свою историю до набора общих мест, базовых понятий.

Вторая сюжетная линия фильма — любовная история между Полем и его солидной буржуазной любовницей Элен, которую играет Катрин Денёв. Удивительно видеть в фильме Гарреля Денёв с ее зрелой царственной красотой и грузом звездной репутации, но, как ни странно, она смогла органично продолжить галерею женских персонажей Гарреля — сумасбродных, инфантильных и всегда неприкаянных. Приведя знакомить любовника с мужем (Жак Лассаль, знаменитый театральный режиссер), Элен вдруг остро ощущает себя исключенной из беседы двух мужчин и в порыве отчаяния, разбив бутылку из-под вина, режет осколком вены, чтобы привлечь к себе всегда ускользающее мужское внимание. Однако любопытна тема прерванного разговора между мужем и любовником. Муж Элен увлеченно рассказывает Полю о писателе Антуане Блондене. Слегка ошарашенный Поль признается, что Блонден всегда казался ему одиозной ультраправой фигурой. Тогда его собеседник с удовольствием поясняет, что именно в этой позиции заключался дендизм Блондена — в том, чтобы быть правым, когда все его ровесники исповедовали левые взгляды. Характерно, что дендизм оказывается универсальной категорией, работающей поверх традиционных политических разделений на левых и правых, реакционеров и революционеров.

«Ветер в ночи» — фильм совсем не о любовном треугольнике, а о жесте Эдипа наоборот. Несмотря на реализм, здесь подспудно работает та же поэтическая логика, что и в экспериментальных фильмах Гарреля. Поль уже связан с женщиной, представляющей материнскую фигуру. И находится со своим символическим отцом Сержем не в состоянии соперничества, а, наоборот, на протяжении всего фильма невольно удерживает его от самоубийства.

В конце ленты Поль знакомит Элен и Сержа и исчезает, оставив их наедине. Тем самым он как будто соединяет материнскую и отцовскую фигуры и инсценирует свое собственное рождение. Элен обретает покой в объятьях

Сержа, повторяя, что чувствует себя с ним так, как будто давно его знает. Но тот все равно неуклонно движется по своей траектории, приняв таблетки и тихо угаснув в финале картины.

«Ветер в ночи» — фильм широкого дыхания: пустые скоростные шоссе, виды Неаполя, террасой спускающегося к морю, природа, архитектура. Почти road movie, поскольку добрую часть ленты Дюваль и Бовуа на красной машине (омаж «Безумному Пьеро») едут из Неаполя в Париж. Маршрут романтизма XIX века — во Францию из Италии через Германию, как подчеркивает Гаррель в своих интервью. Очень лирический и эмоциональный фильм. В нем музыка работает не на отстранение и создание иронической дистанции по отношению к романтизму персонажей, но является свободной и самостоятельной лирической стихией, не привязанной ни к одному из героев. Так что Гаррель даже позволяет себе использовать итальянскую эстрадную песенку, полноправно соседствующую с мечтательными минималистскими аккордами Джона Кейла.

Вряд ли можно назвать «Обыкновенных любовников» политическим кино о мае 1968 года. Отрывочные реплики вроде: «Партия? Какая партия? Нет никакой партии» или «Как сделать революцию для пролетариата вопреки самому пролетариату» звучат инфантильно. Но именно этот фильм во Франции признан удачным, учитывая характер самого исторического события — «чего-то одновременно очень ясного и очень темного» (Ален Бадью). Столь сингулярное событие не может совпасть со всей тотальностью фильма. 1968 год занимает в нем всего лишь одну часть, минут тридцать. Гаррель снимал хронику 1968 года на легкую 35-*мм* камеру «Каймфлекс», добавляя к своим материалам то, что снимали любители на 16-*мм* пленку. Этот хроникальный фильм был утерян. Для «Обыкновенных любовников» Гаррель просто повторил те же планы. «Так легче вспомнить, ощущения забываются, а план остается», — объяснял он в интервью. Подлинность реконструкции подтверждает Годар, видевший тот первый фильм Гарреля. Планы довольно длинные и статичные, напоминающие хроники событий в рубрике No comment на канале «Евроньюс». Ночь, едва прорисовывающаяся баррикада, спины бунтующей молодежи в кожаных куртках с мотоциклетными шлемами на головах. Долго подтаскивают и наконец переворачивают автомобиль. Монтажный стык: противоположная сторона, полицейские целятся в комбатантов. Зритель слышит гораздо больше, чем видит. Борьба, крики, грохот — почти все это остается за кадром.

Но внешне документальные кадры оставляют ощущение сна. Не случайно, что Франсуа, герой Луи Гарреля под действием наркотиков проваливается то ли в сон, то ли в галлюцинации прямо возле баррикады. И видит шествие людей в исторических костюмах времен Великой Французской революции, которое разгоняют люди в мундирах: это сновидение напоминает картину Жерико «Плот «Медузы». А вторжение другой эпохи, костюмности, травести, напоминает сон героини «Дикой невинности», когда она видит веселую компанию, будто сошедшую с полотен малых голландцев, бродящую по онейрическому Амстердаму. Тема революции как сна дважды повторяется в «Обыкновенных любовниках». Впервые попробовав опиум, Франсуа снова видит обрывочный сон: кто-то кидает «коктейль Молотова», полицейские ставят бунтаря к стенке.

В эти странные сны вплетается комическое, или, как его называет сам Гаррель, бурлескное. Очнувшись от сна-галлюцинации, Франсуа вынужден быстрее дезертировать с поля боя. За ним гонятся жандармы, он пытается найти убежище, позвонив в первую попавшуюся дверь, бежит по крышам и прячется за дымоходом. В «Обыкновенных любовниках» много иронических моментов, сбивающих пафос происходящего. Например, герой Гарреля попадет под суд, но не за участие в беспорядках, а за уклонение от армии. При этом Франсуа получает оправдательный приговор на, казалось бы, смехотворном основании: ему дают отсрочку за то, что он талантливый молодой поэт.

В другой сцене в сквот, где поселилась молодежная коммуна, приходит комиссия. Обитатели носятся по квартире, распихивая противозаконные вещества, а муниципальные служащие всего лишь зашли поговорить о задолженности за коммунальные услуги да еще представились знатоками и ценителями живописи. Гаррель иронически обыгрывает то, как власть оказывается заложницей мифа о Франции как стране, покровительствующей культуре и искусству.

Одну из лучших сцен в фильме можно озаглавить «Утро. Люди возвращаются домой с баррикад». Принимают ванну, пьют кофе, сбрасывают запылившуюся обувь. Не торопятся смыть гарь с лица (это конечно, отсылка к «Безумному Пьеро» Годара). Сидят за столом с родными: Луи Гаррель-сын, его настоящая мать (Брижит Си) и его настоящий дед (Морис Гаррель). Разговаривают о поездке за город, дедушка вспоминает о том, как внук был маленьким, и пытается показать фокус. Повседневность после Истории, ближайшая повседневность, ни отчаяние, ни термидорианство (хотя и это будет), а то, что случается сразу «после», буквально на следующее утро. «Это как у Стендаля, — говорит Гаррель в интервью «Кайе дю синема», — переживаешь Историю, а потом попадаешь в частное, камерное». После революции наступают танцы, рок-н-ролл, влюбленности, плохие картины и неловкие юношеские стихи.

После революции герои Гарреля вроде бы приходят к тому же, с чего начинали «мечтатели» Бертолуччи: шикарная буржуазная квартира, дендизм, коммуна, в каком-то смысле промискуитет. Только все-таки коммуна, а не ménage à trois. И никакого шикарного разврата, которым явно любовался Бертолуччи. Наоборот, поразительная невинность, совсем как у тех, у кого ничего еще не было, у кого в прошлом — пустота, чистая страница, как у самых обычных двадцатилетних. Но у героев Гарреля это «прошлое» заполнено, казалось бы, самым главным содержанием, какое только может быть: Историей.

«Революционеры на одну ночь, обыкновенные любовники» (Стефан Делорм). Монотонные, регулярные любовники Франсуа и Лили, возобновляющие встречи под один и тот же мотив, то обрывающийся, то начинающийся вновь. Использование музыки для дистанцирования слишком интимного и подлинного доведено в «Обыкновенных любовниках» до совершенства. Это любовная история, обреченная закончиться рано ли, поздно ли. Главное — как! Гаррель делает это при помощи одного-единственного монтажного стыка. Героиня позирует в ателье известному скульптору, который говорит в пустоту, что в Париже больше нечего делать и нужно перебираться в Нью-Йорк. Крупный план: лицо героини в слезах, будто одна расплывчатая фраза-мысль разрушила ее связь с Франсуа. Следующий кадр: Лили спускается по лестнице, и шум ее шагов будит героя на другом конце города. Достаточно одного монтажного перехода, чтобы сказать, что все кончено. Фильмы Гарреля сложны для описания: чтобы передать уникальность его манеры, нужно описывать не только то, что в них есть, но, главное, то, чего в них нет, что ушло в монтажные склейки.

Фильм Бертолуччи — констатация того, что 68-й год мертв и теперь можно с легкой душой делать из этих событий гламурные фотосессии-пастиши: 68-й — année politique, 68-й — année érotique, не важно. А у Гарреля наследие 68-го года присутствует и живет в настоящем, пусть даже как виртуальное время. Никакой ностальгии. И даже самоубийство Франсуа — такой привычный исход в гаррелевском мире — уравновешивается шуткой ангела (ангела Истории из Вальтера Беньямина?) о том, что «сон праведных — чушь».

Р А З Б О Р Ы

Мы предлагаем вниманию читателей исследование киноведа и кинорежиссера Олега Ковалова, посвященное творчеству Дзиги Вертова. Скрупулезный покадровый анализ фильмов Вертова «Человек с киноаппаратом» и «Колыбельная» привел автора к научной гипотезе о влиянии «Улисса» Джойса на поэтику этих знаменитых и все еще не разгаданных лент.

ОЛЕГ КОВАЛОВ

Наш ответ Джойсу

В альманахе «Год шестнадцатый» за 1933 год можно найти пародию Александра Архангельского «Искатели Джемчуга Джойса»[1]. Она занимает едва полстраницы, но выглядит сегодня ребусом, и комментарии к ней заняли бы целую брошюрку. Слова, предлоги, междометия, страннейшие неологизмы, набранные подряд и без знаков препинания, составляют здесь бесконечную фразу, льющуюся как бы из ниоткуда в никуда. Сразу видно, что это пародия на ассоциативные цепочки «внутренних монологов» Джойса, где смысл рождается из вязи вроде бы бессвязных слов и материй. Заявлено, однако, что герой этой пародии... Всеволод Вишневский, что совсем уж сбивает с толку. Он изображен как «бравый моряк — бодрый ныряк в подсознанье». Вот так раз — таким «ныряком» легко назвать Бретона или Дали, но... Всеволода Вишневского?

Меж тем человек, которого считают функционером от литературы, да еще «социалистического реализма», действительно любил Джойса, упивался «Улиссом», и новации этого романа бурно отстаивал в спорах с догматиками. Эта «слабость» Вишневского была столь известна, что попала даже в пародию, да еще написанную корифеем жанра.

Чтобы защитить идейно «сомнительное» произведение западного автора, советские либералы часто упирали на его «обличительность». Так, изданию «Улисса» в СССР мешала не столько сложность, сколько его безоглядная сексуальность. Казенная критика радостно расписывала, как смакуются в романе неслыханные непотребства, — вот, мол, до какого разложения докатилась буржуазная литература. Либеральные защитники Джойса не уставали убеждать, что если он и описывает порок, то — «с болью» и вообще «гневно обличает».

Сколько бы Вишневский ни отдавал дань подобной демагогии, видно, что ему — маринисту, бойцу и романтику — ближе восприятие «Улисса» как произведения плотского, витального, открытого всем стихиям и рвущегося к распахнутым горизонтам, стремящегося «адекватно передавать огромную

[1] См.: «Год шестнадцатый». Альманах первый. М., 1933.

мировую наполненность», давать «замечательным рисунком огромное многообразие жизни, рисунком, доводящим [...] до физического ощущения жизни, смерти, солнца, воздуха...»[2] И это... абсолютно точное восприятие материи романа, где главное — не обличение людских несовершенств, не эпатаж и не спор духовного «верха» с телесным «низом», а «высокое приятие» того и другого. Это аккорды великой жизненной симфонии, значительной самой по себе, без деления на «хорошее» и «плохое».

Это воплощение душевного здоровья, выраженное в грандиозных формах, и видел в «Улиссе» Вишневский; пропагандируя опыты Джойса в СССР, он имел в виду сотворение нового эпоса — с грохотом миров, битвами стихий, ветрами в лицо и распахнутыми горизонтами. Потому он буквально умолял тех советских «товарищей», что видели в западной культуре сплошь «мелкобуржуазное сознание и распад»[3]: «...подождите 2—3—4 года, посмотрите, что советские художники сделают с теми материалами, которые дает им жизнь, запад, восток...»[4]

«Товарищи», однако, ждать не стали — уже через год после оптимистического прогноза Вишневского был созван I Всесоюзный съезд советских писателей, где прозвучал установочный доклад Карла Радека. Один из его разделов так и назывался: «Джеймс Джойс или социалистический реализм?», и, несмотря на этот лицемерный знак вопроса, ясно было, какой выбор надлежало сделать сознательному художнику.

Странно, однако, что Радек вращается в кругу навязчивых ассоциаций, связанных с... «важнейшим из искусств». Джойс, судя по докладу, «кинематографически снимает жизнь своего героя с величайшей кропотливостью, ничего не пропуская»[5], и якобы ошибочно считает, что «писатель может дать картину жизни, именно взяв «любого героя в любой день» и *пересняв* (курсив мой. — *О.К.*) его тщательно»[6]. Словом, «куча навоза, в котором копошатся черви, заснятая кинематографическим аппаратом через микроскоп, — вот Джойс»[7]. Сказано крепко, однако... много ли снимешь, прикрутив кинокамеру к микроскопу?.. Да и как это сделать?.. После слов: «...этот (джойсовский. — *О.К.*) метод обанкротился бы [...], когда автор подошел бы со своей кинокамерой к великим событиям классовой борьбы...»[8] — и вовсе кажется, что обличается не писатель, а кинематографист.

Эти отсылки к кино переплетаются с... «морскими» ассоциациями — «...методом Джойса дать картину революции можно так же успешно, как неводом ловить дредноуты»[9]; иные готовы «убежать от бурного моря революции к застойным водам маленького озера и болотам, в которых живут лягушки»[10], — и здесь уже совсем несложно предположить, кого имеет в виду докладчик, обличая этих «перебежчиков к лягушкам».

Когда слышишь о крупно снятых червях, сразу вспоминаются самые знаменитые кинематографические «черви» — те, что в фильме Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» (1925) показаны как бы через «увеличивающий» окуляр пенсне. К фигуре Эйзенштейна подводят и другие мотивы доклада: акцентированная тема кинематографа + возможные «отсылки» к образам Эйзенштейна («черви») + общая «морская» аура, словно отсылающая восприятие к морским стихиям фильма «Броненосец «Потемкин» + образ «бурного моря революции», откуда неустойчивый художник переползает в болото с лягушками.

---

[2] «Что хорошо у Дос Пассоса?». — Цит. по: «Русская Одиссея» Джеймса Джойса. М., 2005, с. 89.
[3] Там же, с. 88.
[4] Там же, с. 89.
[5] Там же, с. 95.
[6] Там же.
[7] Там же.
[8] Там же, с. 96.
[9] Там же.
[10] Там же.

Так что его фигура вырисовывалась здесь как бы сама собой: кажется, что даже какое-то «маленькое озеро» упомянуто здесь потому, что это место преступления Клайда из романа «Американская трагедия», который Эйзенштейну так и не дали экранизировать в Голливуде. Этот фильм, кстати, он и хотел ставить в форме того «внутреннего монолога», которым был одержим после чтения Джойса.

Сама фигура Эйзенштейна идеально вписывалась в контекст доклада, укладываясь в очертания «ренегата», как в футляр: он не только восхищался Джойсом, но и... подозрительно долго ничего не снимал, ходил в «формалистах», роились слухи о том, что в Америке виделся с троцкистами, хотел остаться на Западе и сетовал, что в СССР нет свободы творчества. И потому удобно было заявить: вот, мол, в какое болото заводит невинное вроде бы увлечение модернистом Джойсом.

Однако, не слишком напрягаясь и не напуская туман «кинематографических» ассоциаций, Радек мог вспомнить «формалиста», которого легко было уличить не в одних преступных наклонностях к «джойсизму». Да и Вишневскому вовсе не нужно было «4 года» дожидаться, чтобы увидеть, сколь успешно советские мастера освоят открытия Джойса. Стоило лишь оглянуться на четыре года... назад, чтобы увидеть их творческое и полноценное освоение, в точности совпадавшее с теми надеждами, что возлагал на них Вишневский. Как из намеков, разбросанных по докладу Радека, словно сама собой «вычитывалась» фигура Эйзенштейна, так и строки Вишневского про «мировую наполненность», «многообразие жизни» и особенно про свежесть «физического ощущения жизни, смерти, солнца, воздуха» словно сами подводят к иным конкретным ассоциациям.

Когда Вишневский прикидывал сроки освоения советскими мастерами метода Джойса, а Радек остерегал их от этого вредного занятия, обоим странным образом оказался как бы неведом уже состоявшийся опыт так будоражившего их воздействия. Уже существовало — и целых пять лет — произведение, которое один из них мог торжественно объявить триумфальной победой метода Джойса в СССР, а другой — торжественно проклясть как выражение зловредного тупика, куда заводит советского художника нашептывание интеллектуальной агентуры.

Это — фильм «Человек с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова. Даже внешне в нем столько точек совпадения с общей конструкцией «Улисса», что странно, отчего эта очевиднейшая «похожесть» не отмечалась, кажется, исследователями, тем более что он сразу же имел репутацию невероятно новаторского. Эта необъяснимая слепота вызвана, вероятно, тем, что читатели и зрители традиционно пребывают в разных резервациях и круги их художественных впечатлений попросту не пересекаются.

Действительно, 18 эпизодов «Улисса» образуют один — и самый конкретный: 16 июня 1904 года — день Дублина, показанный с рассвета до заката под разными ракурсами и со столь бесчисленных точек зрения, что он кажется бездонным, как само мироздание. Точно так же город здесь показан с топографической точностью и бездной мельчайших частностей, с другой же стороны — каждая из них столь «нагружена» ассоциациями из самых разных сфер науки, культуры, истории и мифологи, что столица Ирландии постепенно обретает черты некоего грандиозного и всечеловеческого Города Городов.

Город — герой фильма Вертова, и его многообразная жизнь тоже показана с рассвета до заката. Лента снималась в трех городах — Москве, Киеве, Одессе. Иные зрители, пришедшие на «документальное кино», поначалу недоумевали — не всегда было ясно, где что снято, особенно когда в кадрах возникали надписи на разных языках[11]. Но эта топографическая размытость работала на образ некоего обобщенного социалистического Города Городов — дина-

[11] См. об этом: Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России: 1896—1930. Рига, 1991, с. 449.

мичного, энергичного, эстетичного, с утра до ночи живущего полнокровно и увлекательно. Люди здесь — разные, иные мелькают на долю секунды, они здесь работают, спят, танцуют, купаются и бездельничают, женятся, разводятся, рожают, умирают, пьют пиво, катаются по городу, играют в шахматы и на гармошке. Каждый, как нотка в музыкальной партии, и город — тот плавильный котел, без которого не было бы этого бурления.

Говоря об освоении Джойса в СССР, Вишневский поневоле предполагал ту операцию, что не раз пытались проделать здесь над «чуждыми» авторами — возьмем, мол, у него «хорошее» (социальную критику), а отсечем исторический пессимизм или упадничество, словом, очистим Достоевского от «достоевщины», а Джойса — от эротизма и патологии, и автор будет не в пример полезнее советскому народу. Словом, берем нужные приемы, отсекаем чуждое содержание.

Фильм Вертова вроде бы идеально отвечает этим ожиданиям: опыт Джойса автор использует рационально, как «буржуазного спеца» на производстве: берет у него «полезное» — приемы и технику — и решительно отсекает «духовный распад» — его у нас нет и быть не может.

Город Вертова не захлестывают сальные волны похоти и нечистых страстей — здесь дышат здоровым воздухом, а героев овевают ветра тугие и свежие. Здесь азартно трудятся, красиво отдыхают и вообще не просто радуются чудесам жизни, а аппетитно, как сочащуюся мякоть дыни, вкушают ее плоть. Словом, в ленте есть тот напор «физического ощущения жизни», о котором и мечтал Вишневский, говоря о творческом освоении Джойса. Негативное здесь пригашено или показано как скоротечное, как тающая тень «старого мира». Стоит в кадрах возникнуть «плохому» — церкви, пивной, афише «игровой фильмы», как оно тут же гасится «хорошим» — клубом, стадионом, общественной столовой или фигурой «кинока», в мелькающих пятнах рябящего света бодро шагающего по улице.

Ясно, что Вертов, борясь за «новый быт», противопоставлял «культурный досуг» за шахматной доской или книгой — «некультурной» выпивке, а Клуб, Стадион и Фабрику — пивной и церкви, но... в контексте его ленты «объекты-антагонисты» часто воспринимаются «через запятую», в духе примиренческого «классового мира» — как равноправные партнеры, каждый из которых занимает свое «место под солнцем».

Вот движение стремительной панорамы соединяет Клуб и Храм. Вертов явно сокрушается — отсталое, мол, соседствует еще с передовым. Но энергичный поворот камеры не разъединяет объекты, а как бы соединяет их, связывает в целое общим пространством кадра, и получается, что, соседствуя на городской площади, они не враждуют, а мирно сосуществуют и в образном контексте фильма выглядят абсолютно равноправно.

А вот маленький «кинок», бережно поддерживая треногу кинокамеры, осторожно выбирается из натуральной пивной кружки и затем, с камерой на плече, энергично шагает по светлым городским улицам — ясно, что кадр призывает к трезвости. Но в зале он вызывает неизменный смех — зрители восхищаются и трюковой съемкой, и новой демонстрацией ловкости вездесущего «кинока»: надо же, не только на фабричную трубу взобрался, но и в пивную кружку залез!..

Точно так же из искусного сплетения кадров, изображающих роды и похороны, нельзя вывести ни прописей дежурного оптимизма («Жизнь побеждает смерть»), ни унылого «Все там будем» да и вообще сделать вывод, что одно явление «лучше» или «хуже» другого. Они одновременно вливаются здесь в поток Вечности и выглядят как естественный аккорд Бытия, который не подверстать под моральное суждение и нужно принимать таким, какой он есть.

Потому роды сняты «в упор», ибо жизнь есть чудо, она права и ошеломительна во всех проявлениях, а «киноглаз» и призван правдиво и точно снимать всё, не деля на «неприличное» и «благопристойное», ибо законно и эстетично все, серебряной пыльцой оседающее на кинопленке. И так же Джойс,

не путая литературу с салонной беседой, делил слова на точные и неточные, а не на «приличные» и «неприличные», считая, что все явления прекрасны, если они точно описаны. В смешении наречий, бушующих на страницах «Улисса», не отдается предпочтений «низкому» или «высокому» стилю — на карнавале все равны, все пляшут и обнимаются, и заплетающийся язык пьяного возчика, несущего бредни, так же прекрасен и выразителен, как и витиевитые рассуждения студиозуса-интеллектуала.

Визитной карточкой романа и самой популярной его главой стала последняя, с внутренним монологом Мэрион Блум, отходящей ко сну. Это можно понять. Читатель романа Джойса смело может быть уподоблен тому отважному путешественнику, имя которого вынесено на его обложку: действительно, пространствовать по страницам «Улисса», да и просто его прочесть, что океан переплыть. Героически добравшийся до последней главы, он как бы вознагражден «за проявленное мужество», когда на страницах романа царственно возникает ненасытная самка Молли, озабоченная началом своего «цикла» и сквозь полудрему лениво перебирающая пряные подробности немалого интимного опыта, читатель, уже отчаявшийся одолеть «трудную» книгу, с удивлением ощущает под ногами твердую почву и облегченно вздыхает: «Ну вот, наконец-то пошла речь о чем-то понятном», к тому же... приятном, интересном и окрашенном пикантностью. И странник переводит дух: волны внутреннего монолога Молли, приятно покачивая, сами несут его к финалу гигантского романа, к знаменитой точке после слова «Да», означающей здесь не знак препинания, а бесконечность.

Самые пылкие энтузиасты этой главы, кстати, редко читали роман Джойса целиком. На что уж великим книгочеем был Борхес, и то поражает его простодушное признание: «Я (как любой другой) целиком «Улисса» не прочел...»[12], а человек, способный одолеть «все четыреста тысяч слов джойсовского «Улисса» одно за другим»[13], вызывает у него священный ужас. Владимир Набоков, говоря о первой встрече с «Улиссом», вспоминает, как его приятель смаковал вслух «несколько пикантных отрывков из монолога Молли»[14]. С обычным своим снобизмом Набоков пренебрежительно роняет, что это «самая слабая глава в книге»[15]: потому-де и «слабая», что стала легким достоянием людей, равнодушных к литературе. Заполучив запрещенный «Улисс», они сразу лезли в его конец и, не без приятности посмаковав откровения Молли, знакомство с «книгой века» считали законченным. Точно так же мифологические «девушки», явно выдуманные Венедиктом Ерофеевым, с трепетом взяв в руки машинопись «поэмы» «Москва — Петушки», тут же набрасывались на главу, состоящую из одной матерщины.

Все изображения в фильме Вертова кажутся равноправными составными пестрого, но единого жизненного потока — совсем как в монологе Молли, потому и набранном без знаков препинания, что в ее полусонных речах нет дробления на «хорошее» и «плохое»: слово «Да» смиренно и благодарно сказано ею всему мирозданию, а точка после него, повторим, означает не конец романа, а бытийную бесконечность.

Но... буквально так же завершен и «Человек с киноаппаратом»: после знаменитой монтажной фразы, изображающей коловращение жизни, на экране возникает объектив киноаппарата и его диафрагма закрывается, стягиваясь в... наглядную точку. Не важно, знал ли Вертов о самой знаменитой в истории литературы «точке», — поражает сходство не столько образа, сколько контекста, в котором он возникает и в «Улиссе», и у Вертова. В «точку», в магический «фокус мира» его монтажная фраза собирает, сжимает мотивы и образы всего фильма.

---

[12] Борхес Хорхе Луис. Отрывок о Джойсе. — Цит. по: Борхес Хорхе Луис. Сочинения в 3-х т., т. 3. М., 1997, с. 489.
[13] Там же, с. 488.
[14] Цит. по: «Русская Одиссея» Джеймса Джойса. М., 2005, с. 108—109.
[15] Там же, с. 109.

Но раз в «Человеке с киноаппаратом» возникла эта «точка», то каким-то образом, хотя бы в форме образного намека, должна заявить о себе и... «Молли», иначе — что же это за отсылка? И она появляется, да еще без особых иносказаний, в соответствующей мизансцене и там, где ей и быть положено. «Фильм в фильме», начинающийся сразу же после торжественно вздымающейся на экране цифры 1, открывается каким-то демонстративно «не вертовским», вполне «игровым» кадром: наездом на городское окно с кружевной занавеской. Камера словно въезжает в комнату, где, раскинувшись на постели, сладко спит... женщина.

Взглянем, как изображает ее Вертов: большие цветы по полю стеганого одеяла, изогнутые завитки узора из листвы, украшающего наволочку, затейливый, похожий на змейку, перстень на пальчике, полная ручка, в сонной истоме закинутая за голову... Словом, мещанка посапывает в своем гнездышке, украшенном к тому же репродукцией картины Перова «Рыболов» — для лефовца Вертова опознавательным знаком столь враждебной эстетики, что дальше, как говорится, ехать некуда.

Выходит, перед нами — бездельница-нэпманша, спящая до полудня. Неужели Вертов снимал эти кадры, чтобы заклеймить «чуждый элемент», который, видите ли, спит, когда все уже работают?.. Таких «обобщений» постеснялся бы самый захудалый агитпроп. Кадры со спящей женщиной киновед Ю.Цивьян прочел остроумно, резонно следуя за установками Вертова: «игровая фильма», мол, будет безмятежно посапывать, пока бодрый «кинок», энтузиаст «неигровых» съемок, не пробудит от сладких грез эту «спящую красавицу». Вероятно, такой специфический смысл и закладывал сюда Вертов.

Но в кино говорят кадры, а не пояснения к ним — образность ленты и здесь съедает умозрительные установки. Так, не лучшая идея — выражать никчемность «игровой фильмы» через образ спящей женщины: само изображение сладостной утренней истомы вызывает веер традиционных «эротических» ассоциаций, а не мысли о фальши игровой кинематографии. К тому же этой дамы здесь очень «много», и спит она так... долго, что само по себе это начинает выглядеть не сатирически, а как-то основательно и «фундаментально».

Юрий Цивьян резонно считает, что репродукция картины В.Перова «Рыболов» на стене спальни — знак мещанских вкусов: иначе, как иронически, лефовец Вертов не процитировал бы передвижника. Но в монтажной фразе кадры со спящей женщиной «подсвечены» не одним «Рыболовом», но и поразительно красивым изображением рассветного бульвара с листвой деревьев, чуть трепещущей на фоне высокого белесого неба. Эти поэтичные планы придают ей черты «Спящей Венеры», а не холеной мещанки из сатирического журнала. Возможно, этот оттенок дан иронически, но... что это меняет? Ирония обычно предполагает контраст «возвышающей» интонации и «мелкости» того, о чем говорится, и легко представить, что Вертов хотел «снизить» свою «мещанку» ироническим... «возвышением», обнажающим разрыв между нею и идеалом: далеко, мол, тебе, милочка, до Венеры. Но этот прием коварен, он часто влечет за собой двусмысленность и «побочные эффекты». Имитируя, пусть даже иронически, чужую интонацию, легко угодить в ее плен — от нее всегда что-то остается в осадке образа, а то и поневоле входит в его состав.

Так, когда иной советский зритель всерьез переживал перипетии чехословацкой ленты «Лимонадный Джо» (1964, режиссер Олдржих Липский), это говорило не только о его дремучести, но и о том, что авторы этой пародии не смогли (или не слишком стремились) перебороть «фермент увлекательности», заложенный в самом жанре вестерна. По той же причине редко удаются и уничижительные пародии на детектив.

Образные материи, призванные оттенять одна другую, начинают сближаться, и вместо зияния выходит слияние, взаиморастворение, сплав в ту амальгаму, где иронию и поэзию не расцепить. Так и в холстах Бориса Кустодиева, где нежатся в пышных постелях его сдобные купчихи, есть пародийные от-

сылки к разнообразным «спящим Венерам», а его картина, где полнотелая дева распустила в бане свои золотые волосы, так и называется «Русская Венера» (1925—1926). Но не мешают же эти отсылки любоваться его красавицами от души и «просто так»!

Точно так же не слишком ощутима пародийность и у Вертова: уж больно «аппетитно» снята им спящая дама. Сколько бы ни воспевал он «съемки врасплох», просыпающиеся беспризорники, охотно паясничающие перед камерой, показаны с подавленной брезгливостью, а утренний туалет женщины, пусть она и «мещанка», снят с чувственным удовольствием. Обычная пародия «компрометирует» то, что изображает; если даже согласиться, что ассоциации, которыми Вертов обволакивает образ спящей женщины, пародийны, то, напротив, они его, образ, «возвышают» и делают значительнее: сладкая нега буржуазной дамочки преобразуется здесь в тот сон прекрасной и безмятежной природы, что царственно раскинулась на классических холстах со «Спящими Венерами». Черты Венеры словно входят в состав образа заурядной мещанки и, пусть отчасти, преображают его — мягкий свет «идеального» как бы «окутывает» ее, как облако. Образ читается «в обе стороны», авторская интонация бликует и переливается, расширяя смысл изображения.

Но тогда «мещанка», показанная Вертовым — родная сестрица «мещанки» Молли, обращенной Джойсом в легендарную Пенелопу. Такое возвышение вроде бы мелкого персонажа — мы думали, что он пошлый и маленький, а он вон каким героем оказался! — не новость в литературе. У Джойса, однако, нет ни смены ракурса на персонаж, ни его эволюции — какой Молли была, такой и осталась. Возникни такая дамочка в «обычной» прозе, ее портрет наверняка был бы карикатурен и статичен, но Молли у Джойса словно пребывает в двух планах, реальном и метафизическом, что и делает ее образ динамичным и бликующим смыслами.

«Снижающая» ирония в образ вертовской «мещанки» внесена, скорее всего, сознательно, а ее «возвышение» вышло невольно; но все это не слишком влияет на восприятие образа. Вертов выстраивает его, как инженер, — конструктивно, по этапам и ступеням: на то он и лефовец. Сначала возникает «частная» особа, заявленная очень значительно, затем, по ходу фильма, этот образ словно «рассыпается» на множество «отдельных» фигур и портретов, а в итоге происходит синтез этих мотивов. В образном контексте ленты классовые оттенки в показе «частных» женщин становятся не столь важны, а их изображения словно сливаются, стремясь к образу Женщины вообще.

Читал ли, впрочем, Вертов Джойса? Но... Имеет ли значение, кто из художников XX века видел оригинал «Авиньонских девиц» (1907) Пикассо — опыт кубизма впитали и те, кто его полемически отвергал. И все же... Каким, собственно, мог предстать перед Вертовым роман «Улисс», когда он приступал к фильму «Человек с киноаппаратом»? Вряд ли Вертов читал роман по-английски. Даже полиглот Эйзенштейн держал в руках «английского» «Улисса» лишь осенью 1927-го. Съемки же «Человека с киноаппаратом» начались в 1926 году, и к их началу перевод фрагментов «Улисса» Вертов мог прочесть как раз в том издании, о котором с такой гордостью сообщал Вишневский его автору.

В 1936 году Вишневский навестил в Париже своего любимого писателя, и тот, как о самом очевидном, сварливо обронил, что его книги в СССР запрещены — чего, мол, и ждать от тоталитарного государства, если «непристойного» «Улисса» запрещали в демократичных Америке и Англии?.. Гость, однако, имел полное право небрежно заявить, что в СССР печатают Джойса с 1925 года, и вовсе не спасал честь советского мундира. Действительно, отрывки из «Улисса» впервые напечатаны в СССР в первом номере альманаха «Новинки Запада» за 1925 год.

Отчего бы Вертову было не раскрыть это издание, наверняка ходившее в кругу лефовцев, убежденных авангардистов и «западников»?.. Чтобы про-

честь, скажем, фрагменты того же «Улисса», наделавшего столько шума?.. Сюда и заглянем.

Литературная ткань «Улисса» столь сочна и красочна, что цитировать его — одно удовольствие, а изготовить интригующий «дайджест» романа не стоит больших трудов. «Улисс» многомерен, и монтаж его фрагментов может, как игра стеклышек в калейдоскопе, придавать этому «макету» бесчисленные очертания. Он может выглядеть гротескным, лирическим, психологическим, сатирическим — анархист и атеист Джойс так отводил душу, разделывая под орех клерикалов и записных патриотов, словно хотел лишить работы весь аппарат агитпропа. Такой трактовки, кстати, и ожидаешь от советского издания 1925 года.

Даже простенький «макет» романа имел хотя бы смысл, но в том, как «Улисс» представлен в «Новинках Запада», смысла вообще нет. Клочки текста словно выдраны из романа наугад, даже без желания заинтриговать или хотя бы развлечь, — сплошь тянутся диалоги, вне конструкции «Улисса» малопонятные и малоинтересные. Книга кажется занудной и даже не слишком новаторской — не ясно, отчего эти вялые страницы наделали столько шума. Разумеется, при цитировании знаменитого монолога Молли словно учтены протесты ханжей, шокированных его «неприличностью», — текст подтянут к стандартам общелитературной благопристойности, и опять же не ясно, чем эти вполне бескровные описания разъярили профессиональных моралистов. Словом, «Улисс» представлен в «Новинках Запада» столь бестолково, что так и тянет спросить: а зачем, собственно? Чтобы отбить желание его читать?

Последнюю страничку этой публикации Вертов, вероятно, перевернул с недоумением: это и есть хваленый «Улисс»? Но не может быть, чтобы, коль скоро книжка альманаха попала ему в руки, он не полистал ее и «кино-око» новатора и урбаниста не остановили страницы с описаниями букально таких... кинокадров:

Париж. Общий вид. Колесо; башня; собор [...] мосты. [...] Поезда. [...] В каждом квартале различные сцены. Артисты на Монпарнасе; элегантные дамы в Булонском лесу; посетители кафе «Красной Мельницы». Базар «Галль» в пять часов утра. Площадь Шатлэ загромождена автомобилями и повозками; биржа. Выход из мастерских на улицу Мира. Светский чай. Автомобили на площади Звезды перемещаются, как стило (механические ручки с чернилами). Забастовка в Вилетте. Ротационные машины в типографии газеты «Matin» («Утро»). [...] Тряпичники на набережной Грэнелль; операции в госпитале Сен-Луи, большие заводы в предместьях и т.д. Парижские сценки внутри домов и на улицах. Старьевщица; разносчики; поэт под крышей; джентльмен-воришка, заключенный в камеру № 11. Чистильщик сточных труб за работой; бездельник; конторский мальчик из министерства финансов и т.д. [...] Собор Парижской Богоматери со всех сторон. Отчетливые подробности его архитектуры. Химеры. Апостолы на крыше. И видно, как Ангел собора подносит к губам трубу[16].

«Ангел Собора Богоматери — оператор»[17] — бросаются в глаза слова на странице, словно заключенные в рамочку и явно «оформленные» под титр немого кино, представляющий новый персонаж. И вообще — вся эта небольшая... то ли новелла, то ли поэма в прозе Блеза Сандрара написана в форме киносценария. Продолжение ее звучного названия — «Конец Мира» — набрано мелким шрифтом: «Фильмованный Ангелом Собора Парижской Богоматери», а сама она будто демонстрирует нам, что же наснимал этот вознесенный над Парижем «оператор».

Двенадцать часов. Паперть собора. Автобусы вертятся вокруг центральной части. Из богадельни выходит похоронная процессия, в ней участвуют ослепшие на

[16] «Новинки Запада». Альманах № 1. — М.—Л., 1925, с. 127—128.
[17] Там же, с. 127.

войне. Отряд городской полиции выстроился перед казармой. Деловые люди, спеша, пересекают площадь во всех направлениях.

...Заводы. Промышленные учреждения. Мачты. Трубы. Гигантские водопроводы. Мосты, переправы, кабели, пилоны, резервуары. Скрежет турбин вдали. Междупланетный поезд прибыл с чудовищным треском, падает в сеть проволок, протянутых от вершины к вершине[18]. Лифты поднимаются и опускаются. [...] Сияющие сигналы.

Вечер. Тысячи служащих выходят из контор. Деловитая толпа. Неописуемое шнырянье. Водоворот. Загромождение. Бесконечное ранообразие одежд[19].

В этих описаниях, похожих на монтажные листы, задним числом несложно признать готовый «макет» фильма «Человек с киноаппаратом». Сравните — в том же духе описывал свою уже отснятую ленту и сам Вертов: «Движение на улицах, парикмахерская, моют голову, маникюр, стирают белье, чистят сапоги, портновская мастерская, работа телефона. В шахтах работают углекопы. Оператор с аппаратом снимает. Искры стали, завод. Волховстрой, работающие машины, короткий монтаж, милиционер на посту, движение на улицах, трамвай, автомобиль»[20] и так далее...

С заоблачными ракурсами сандраровского «Ангела над городом» совпадают и излюбленные «верхние» точки съемок Вертова, в известнейшем кадре «Человека с киноаппаратом» прямо изображающего своего «кинока» вознесенным над кровлями домов и уличными толпами. В «сценарии» Сандрара «Все города мира встают на горизонте, скользят вдоль железных дорог, громоздятся в кучу у паперти собора»[21], «на крыше» которого вдохновенно творит «Ангел с киноаппаратом». Но и его коллега Вертов самые разные города — Москву, Одессу, Киев — сливает в единый бескрайний Город Городов, вольным океаном плещущийся у изножия гигантского киноаппарата.

Легко представить, что странички альманаха «Новинки Запада» с этим «сценарием» больше отвечали ожиданиям и пристрастиям Вертова, чем бесформенно громоздящаяся рядом свалка цитат из «Улисса». Выскажем предположение, основанное на данных здравого смысла: если Вертов читал Джойса в альманахе, то не миновал и страничек со «сценарием» Сандрара — и уж они-то куда больше ответили ожиданиям и пристрастиям Вертова, чем набор цитат из «Улисса», размещенный рядом. Легко представить, как смаковал он этот «сценарий», да по многу раз. Возможно, опус Сандрара и стал толчком к общему образному решению «Человека с киноаппаратом», съемки которого, кстати, наверное, и последовали за этим чтением — в 1926 году. Словом, отправляясь «в Индию», Вертов «открыл Америку».

И тогда отчего не предположить, что, прочтя Сандрара, он мысленно вернулся к наиболее чувственному из напечатанных в альманахе фрагментов «Улисса», а именно — к монологу Молли с его образом женской плоти как истока прекрасной и своевольной Жизни, вбирающей в себя сор повседневности и зов Мироздания, счет за чулки и звездные хороводы?.. Пафос «Улисса» здесь тем мощнее, что бытийного гимна удостоена не какая-то исключительная особа — он полногласно звучит в честь людской пылинки, заурядного существа, глупенькой и похотливой мещанки.

И в восприятии Вертова — образ города как бы наложился на образ женской телесности, и именно это сцепление мотивов сделало поэтику его ленты органичной и оригинальной. Они здесь не просто равноправны — совсем как в авангардных кадрах 20-х годов с двойной экспозицией, где одно изображение просвечивает сквозь другое, эти образные начала как бы пропитывают друг друга. Город Вертова не раз называли муравейником, но это срав-

---

[18] Здесь, правда, описывается уже... Марс, но в контексте «сценария» Сандрара это не так важно.

[19] «Новинки Запада», с. 120, 123.

[20] См.: Из наследия. Т. I. Драматургические опыты. Дзига Вертов. М., 2004, с. 132.

[21] «Новинки Запада», с. 129.

нение можно употребить и без «снижающего» гротескного оттенка. Город здесь — часть природной стихии, как те волны, что в финале ленты бешено накатываются на пляж, кишащий снующими человечками, словно рождающимися из этой морской пены.

Женское тело не только воплощает здесь космическое начало начал, но уподобляется и самому... городу. С особой наглядностью это выражено в знаменитой сцене родов, где раскинутые ноги женщины уподобляются торцам домов, запрокинутых в эффектном ракурсе, и вся монтажная фраза монументализирует роженицу прямо в духе изваяний Генри Мура.

Юрий Цивьян прямо пишет: «Возможно, здесь на Вертова повлияли культурно-исторические концепции 20-х годов, согласно которым в древности образ города мыслился как женский образ, а городские ворота трактовались как «физиологический символ женщины». Изобразительную форму эти представления приобрели, в частности, в пейзажах-анаморфозах XVII века, в которых общий вид города мог одновременно прочитываться и как изображение человеческого тела»[22]. И как пример такого изображения Города-женщины автор воспроизводит в своей книге репродукцию картины Брачелли.

Подобный мотив — сквозь фигуры женщин, запечатленных в самых откровенных позах, прорастают мировые столицы, большие города и каменные строения, — часто встречается, кстати, в фотомонтажах и коллажах. Мотив «эротичного города» вообще излюбленный у художников-урбанистов новейшего времени. В «снятом», смягченном виде он есть в коллажных иллюстрациях А.Родченко к поэме В.Маяковского «Про это» (1923), где образ Лили Брик как бы объемлет собой мир современного города со всеми его аксессуарами. Со знаком «минус» он воспроизведен в фильме «Метрополис» (1926) Фрица Ланга, где бездушие технократической империи словно воплощает воцаряющаяся в нем торжествующая блудница.

Уподобление женской плоти «телу» города в сцене родов наглядно и очевидно, но Вертов с удовольствием «доигрывает» этот мотив. Монтажная фраза продолжается, ритмично сменяются кадры, где двери глубоких кабин просторных «старорежимных» лифтов во множестве выпускают на улицы «граждан обоего пола», — само лоно города словно производит тот шумный и деятельный люд, что, высыпаясь из него, как горох из бездонного мешка, затопляет его улицы, совсем как в инсталляции Ники де Сан-Фаль (Die Figur Hon (= sie) (1966), где можно «зайти» в гигантскую, лежащую на спине роженицу, а затем — «выйти» из ее лона, как из-под сводчатой арки: когда в музее наплыв посетителей, издали кажется, что люди всех возрастов и наречий, словом, «весь род людской», выкатываются оттуда, как цветные горошинки.

Озорная и смелая метафора воплощена Вертовым без всякого художественого нажима. С одной стороны, это образ в духе грандиозных гротесков Рабле, с другой — изображение столь жизнеподобно, что кажется репортажным. Образ города как основы основ цивилизации, некоего самодостаточного «вселенского тела» поддержан мотивом круговорота энергии, идущего внутри этого организма: «родившихся» людей словно поглощают, вбирают в себя улицы города, и они становятся подобиями кровяных шариков, безостановочно снующих в его ветвящихся артериях.

Рискованная метафора рождается у Вертова непринужденно и будто бы сама собой, без авторской натуги, а самые плотские ассоциации вызываются кадрами, где вроде бы и нет ничего «такого»: повторись в монтаже хоть один кадр с «настоящей» роженицей — и возникла бы неловкость. Но Вертов искусно приводит к нужным ассоциациям, как бы... «уводя» от них. Свои сравнения он словно выводит в образное пространство, где переплетаются не сами изображения, а «чистые» ассоциации, ими рожденные.

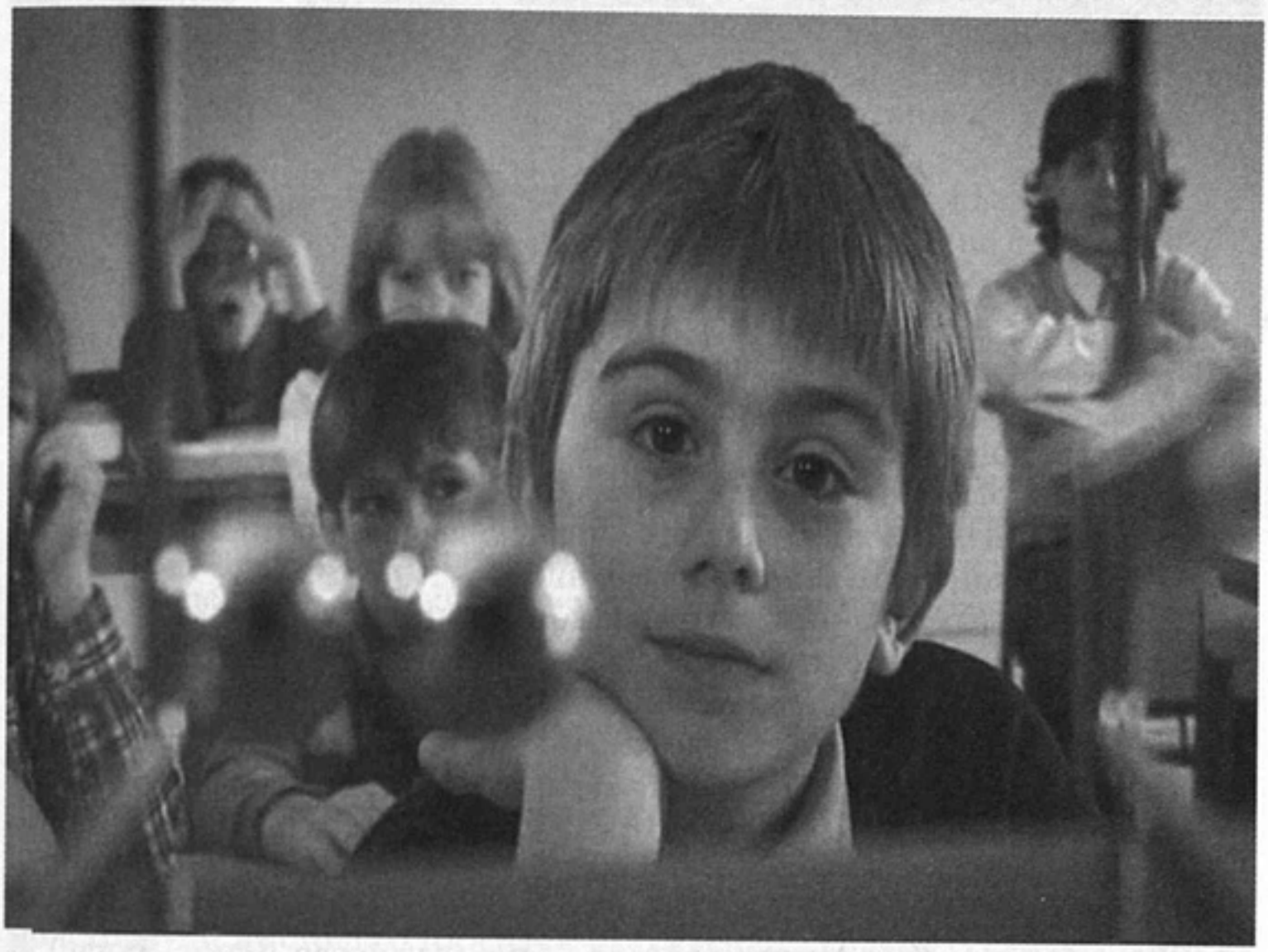
Окончание следует

[22] Цивьян Ю. Цит. соч., с. 383.

ИЛЬМИРА БОЛОТЯН

Doc как способ идентификации

КИНОТЕАТР .DOC



«Мой класс», режиссер Екатерина Еременко

Бренд «Кинотеатр.doc» неизменно сопровождается определениями «независимый», «правдивый», «честный», «реальный». Открытые фестивалем фильмы, которые на первый взгляд могли существовать только в маргинальном пространстве, довольно быстро попали в Канн, на «Кинотавр», «Киношок». Что нового принес последний форум? Пожалуй, изменился ракурс — в центре внимания оказались работы, в которых авторы сняли знакомых или самих себя — свой круг. Идеологи и организаторы фестиваля Михаил Синев и Виктор Федосеев, его отборщики Алена Солнцева и Борис Хлебников заявили: «Меняется объект, и вот мы уже разбираемся в самих себе, в том, какие мы, какой мир вокруг нас и что именно мы в этом мире выбираем как свое».

К технической стороне дела — к «эстетике» — у приверженцев Doc меньше всего претензий. Несмотря на то что в последнее время съемки ручной камерой перестали быть эксклюзивом, они пока еще вызывают у зрителя больше доверия, чем глянцевое изображение.

Выбор позиций в документалистике не так уж обширен: либо «жизнь врасплох» а-ля «Киноглаз» Дзиги Вертова, либо сформулированная режиссером по законам драматургии часть жизни его героя а-ля «Нанук с Севера» Роберта Флаэрти; либо искусство как зеркало жизни, либо искусство как средство воздействия на зрителя и изменения окружающей действительности. «Кинотеатру.doc» такая стратегия явно не импонирует. Если в предыдущие годы были хотя бы жесткие фильмы о войне, то в нынешней программе не оказалось ни одного острого социального или политического фильма — то есть фильма с отчетливо выраженным авторским отношением к современной реальности. Максимум режиссерского присутствия — наблюдение неблагополучной ситуации со стороны. Поскольку цензуры, отсеивающей дерзкие, про-

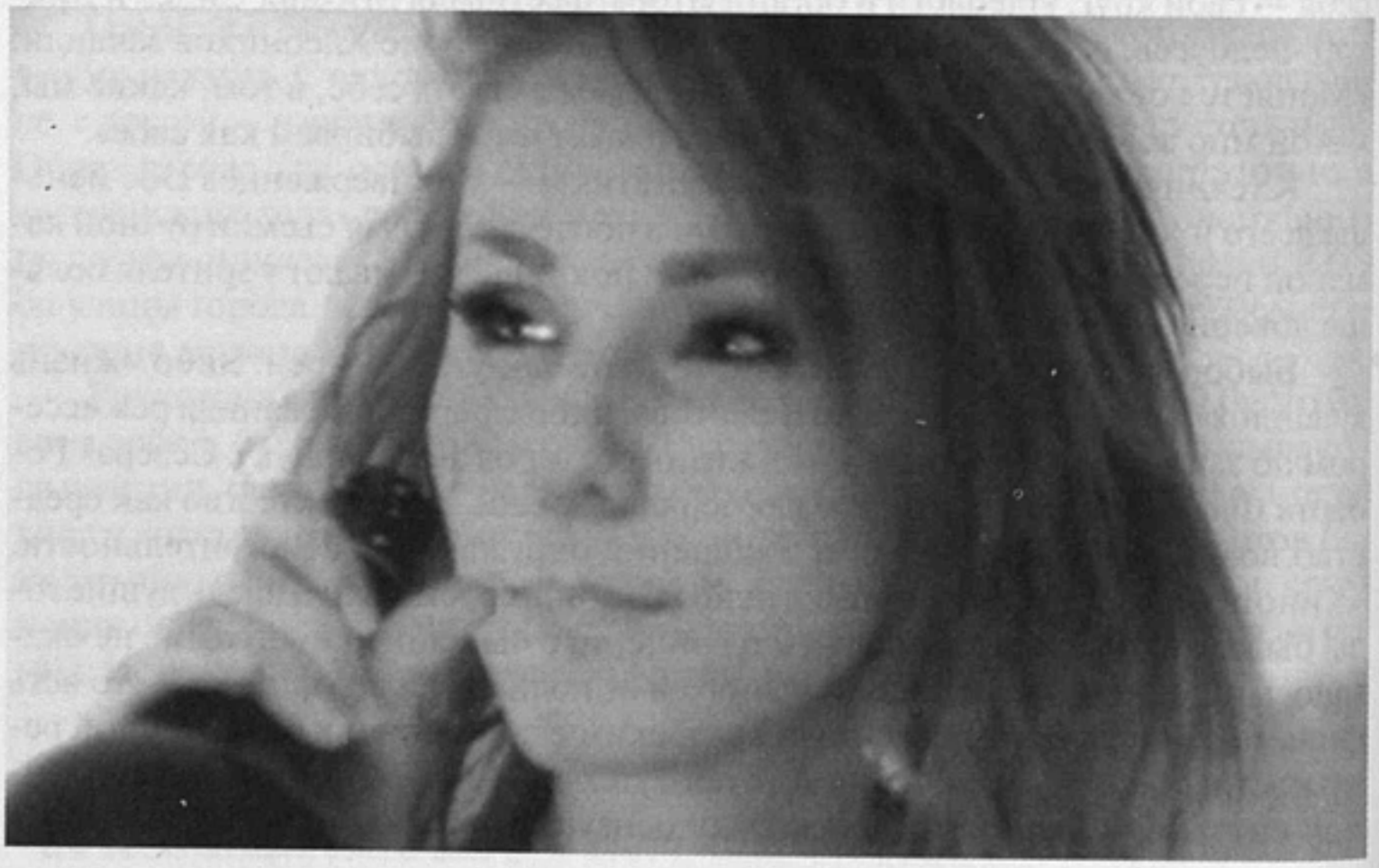
тестные, «опасные» картины, сегодня нет, остается констатировать то ли равнодушие, то ли неумение авторов говорить на действительно актуальные темы. Как отметили сами организаторы, «подсмотреть и показать» — основная задача участников фестиваля. Здесь возникает определенное противоречие.

По сути, и «Театр.doc», и «Кинотеатр.doc», который и возник как явление, близкое по духу документальному театру и всей «новой драме», позиционируют себя как явления контркультурные. Соответственно, они не могут существовать вне противостояния, за пределами борьбы, без вполне определенной позиции — протестной. «Театр.doc» возник на фундаменте противопоставления себя репертуарному и антрепризному театру, в случае же с «Кинотеатром.doc» единственным противником оказалось телевидение. Сами организаторы припомнили фразу, приписываемую Кириллу Разлогову: «Если тебя сегодня нет в телевизоре, тебя нет в культуре». Однако тонкий контркультурный пласт, который репрезентует «Кинотеатр.doc», выстраивает свою оппозицию в основном на формальных аспектах. На ТВ — жесткий формат, у нас — его нет вообще; на ТВ — глянцевая картинка, у нас — бедная, шершавая, изображение дергающееся. Даже в тематическом плане оппозиция заявлена-осознана нечетко. Если раньше «Кинотеатр.doc» акцентировал свой взгляд на обитателях кунсткамеры (бомжи, заключенные, трансвеститы, жители глухих деревень), то сейчас — на себе подобных.

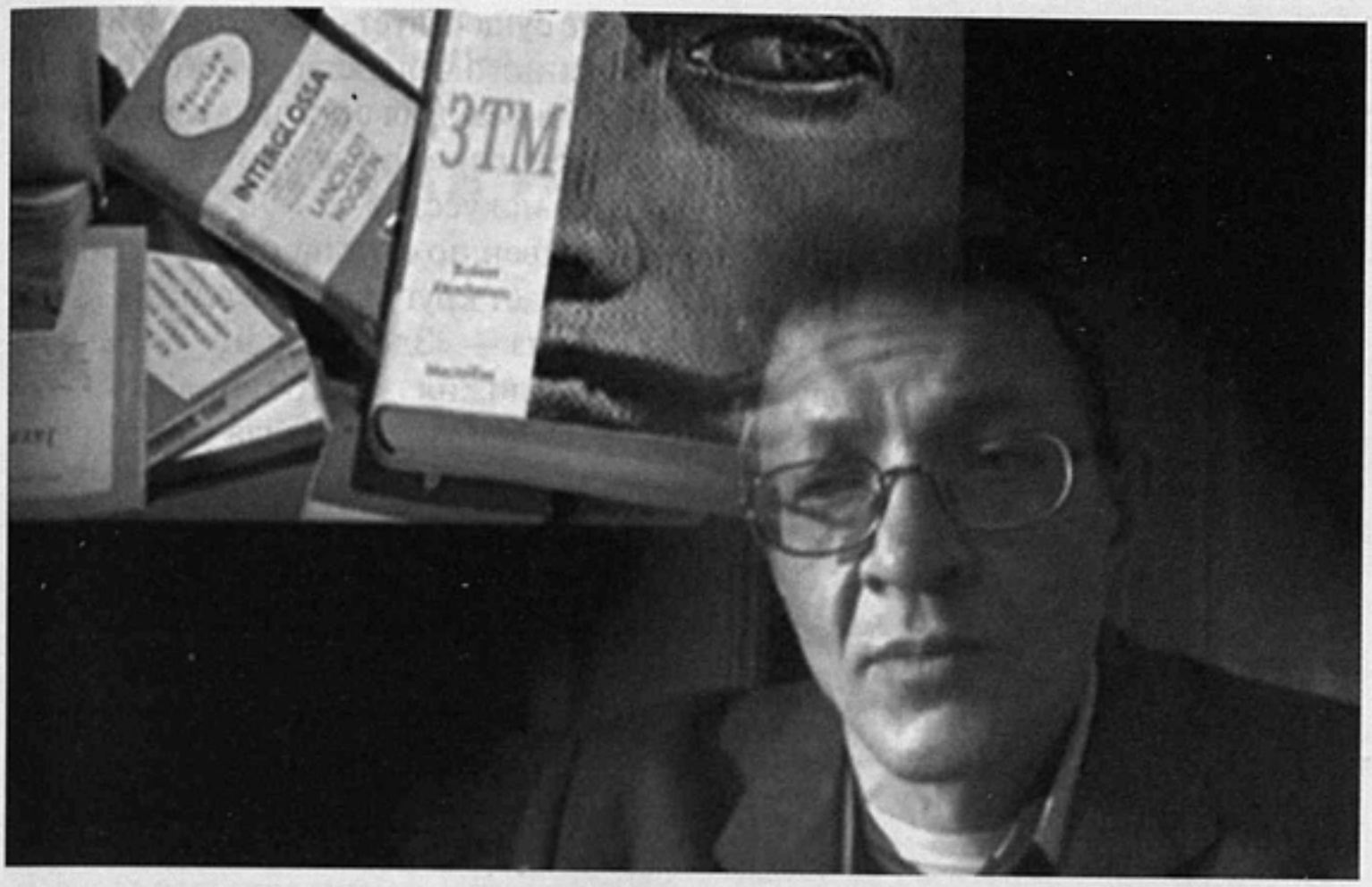
Стратегия «подсмотреть и показать» может быть одним из этапов накопления приемов и методов, но вряд ли составит сильную оппозицию стратегии ТВ, направленной не только на развлечение.

Изменение ракурса — от отстраненного взгляда в кунсткамеру к себе, любимому, — лишнее подтверждение определяющего фактора самого явления «Кинотеатр.doc» — проблемы личной идентификации. Кризис самоопределения, безусловно, находит свое выражение не только в документальном независимом кино, но и в сегодняшней культуре в целом. Однако в экспериментальных «Театре.doc» и «Кинотеатре.doc» он вербализуется в таких категориях, как «исповедальность», «откровенность» и связанная с ними «достоверность».

Так, картина «Как Анечка увидела член» (режиссер Денис Дунас) — фильм-портрет, выстроенный из рассказов героини «про это»: про то, как в детстве ее поймал в лифте эксгибиционист, а потом — насильник в такси, и т.п. Рассказы девушки скорее трагикомичны, она для себя эти травмирующие ситуации уже проработала, поэтому свободно выдает их на камеру. «Травматизм» Натальи Меркуловой — разговор о любви, сексе и измене, который ведут режиссер (ее лица мы так и не увидим) и ее муж. После показа картины



«Как Анечка увидела член», режиссер Денис Дунас



«Игры воображения», режиссер Александр Пичугин

на фестивале режиссер объяснила, что для нее этот фильм был способом решения проблем в отношениях с героем. Последний оказался тут же в зале.

«Игры воображения» (режиссер Александр Пичугин) — попытка арт-терапии для психически больного человека, который воображает себя то врачом, то режиссером.

Организаторы фестиваля отмечали, что, по их мнению, психологическая драма, которая уходит из игрового кино, проникла в кино документальное. Однако на поверку оказывается, что эффект такого проникновения пока может быть только психотерапевтическим и отчасти — познавательным. Даже те фильмы, акцент в которых сделан на социальной проблематике, а точка зрения автора представлена «ноль-позицией» (то есть ее как бы нет), часто демонстрируют не столько тотальное отчуждение, сколько ту самую проблему идентификации самих режиссеров. Подобная документалистика вряд ли может быть осмыслена как явление эстетическое.

Попытку социального осмысления трудностей самоидентификации представила режиссер Екатерина Еременко в фильме «Мой класс». Сюжет более чем популярный — встреча одноклассников спустя двадцать лет после окончания школы. Класс был элитным — математическим, почти все потом отучились на мехмате МГУ, многие эмигрировали. И несмотря на то что фильм искусственно структурирован — двенадцать фрагментов о двенадцати одноклассниках отделяются один от другого постановочными уроками физики, — цельная картина складывается. Отношения с одноклассниками, память о них, об ушедшем времени — единственные социальные связи, которые, по мысли автора, еще сохранились между раскиданными по всей земле людьми.

Фильм «Фестиваль» Алены Полуниной — о фестивале «Территория» и провинциальных студентах, впервые столкнувшихся с современным актуальным искусством, — может послужить наглядной иллюстрацией самосознания и участников «Кинотеатра.doc». Организаторы «Территории» Кирилл Серебренников и Евгений Миронов убиваются по поводу того, какие же несвободные эти студенты из Самары: мы, мол, все тоже «не местные», не столичные, но чего хотели, того добились. Студенты тусуются по Москве, накачиваются пивом, испуганно расширяют глаза при виде обнаженки на сцене и противопоставляют ей свои рассуждения о духовности. Единственный внятный вопрос, который кто-то из них смог задать: «Зачем все это?» Действительно, зачем вываливать на совершенно неподготовленных людей то, что вызовет у них естественное отторжение, и при этом высокомерно рассуждать о том, что те ничего не понимают? Актуальное искусство по своей природе направ-

лено на нарушение любых конвенций, оно не существует без жесткой провокации, и это нормально, когда неподготовленного человека от него тошнит. Именно этого оно и добивается. Возмущенная реакция организаторов «Территории» демонстрирует их собственный инфантилизм, непонимание того, с чем и с кем они играют, кому адресуют свое искусство.

«Кинотеатр.doc» тоже достаточно агрессивен по отношению к неподготовленному зрителю и сознательно ограничивает круг своих потенциальных потребителей и единомышленников: его девиз — «Здесь вас никто развлекать не собирается!» В этом году форум не предложил нового манифеста, как это было прежде, зато объявил киноманифест — «Мать»[1] Павла Костомарова и Антуана Каттина, успевшую собрать множество разных призов и поэтому показанную вне конкурса. Фильм о матери девятерых детей, работнице фермы, которая еле-еле сводит концы с концами, но при этом умудряется оставаться цельной личностью и сохранять достоинство, похож по тематике и стилистике на фильмы-doc разных лет и действительно так или иначе резюмирует его суть: правдивый и честный рассказ о реальных людях и их жизни, про которую не говорит официальное искусство, в том числе телевидение, занятое пристройкой к формату, к рынку, к политической конъюнктуре.

В отличие от отечественной, западная документалистика отличается и острой социально-политической тематикой и более высоким художественным качеством. При этом, несмотря на отсутствие пресловутой шершавой картинки, она вызывает доверие. Организаторы, интуитивно нащупывая путь развития фестиваля и, понимая необходимость образования для его участников и зрителей, на этот раз представили широкую международную панораму — ретроспективу фильмов Жана Руша, Леонарда Хелмриха, Хелены Тржештиковой. Показательна в этом плане и специальная программа фестиваля «Флаэртиана» (Пермь), прошедшая в рамках «Кинотеатра.doc». Накануне выборов президента России актуально смотрелась картина «Моя страна, моя страна» Лоры Пойтрас о докторе Риядхе, который стал жертвой конфликтов, связанных с оккупацией Ирака Штатами. Убийства, взрывы, похищение людей — такое обычное дело, что мало кто уже обращает внимание на звуки перестрелок, а все, например, дружно ловят залетевшую муху. «Мы народ, обреченный на гибель», — понимает доктор Риядх, но не сдается. «В кабале в Кабуле» (режиссер Дан Алекс) — фильм о последних евреях, оставшихся жить в Афганистане; они укрываются в разрушенной синагоге. Исаак Леви и Забулон Симантов проводят время в бесконечных перепалках и злой борьбе за внимание режиссера. Один зарабатывает изготовлением амулетов, второй гонит спирт. Они ненавидят друг друга, но связаны, как сиамские близнецы. Фильм «Монастырь» (режиссер Перниль Розэ Гронкер) — о восьмидесятидвухлетнем старике, который никогда не знал любви и решил отдать свой замок Московскому патриархату, чтобы в нем устроили монастырь. Приехавшая из России монахиня Амвросия вносит смятение в жизнь старика, но впоследствии оказывается самым близким для него человеком. «Дуб № 419» (режиссер Роберт Хардинг Питтман) — фильм о движении протеста во главе с Джоном Кигли, который прожил семьдесят один день в дупле четырехсотлетнего дуба в пригороде Лос-Анджелеса, пытаясь спасти его от уничтожения. В итоге организации, которая хотела срубить дерево, пришлось потратить один миллион долларов и перевезти дуб на другое место — чтобы наконец проложить шоссе.

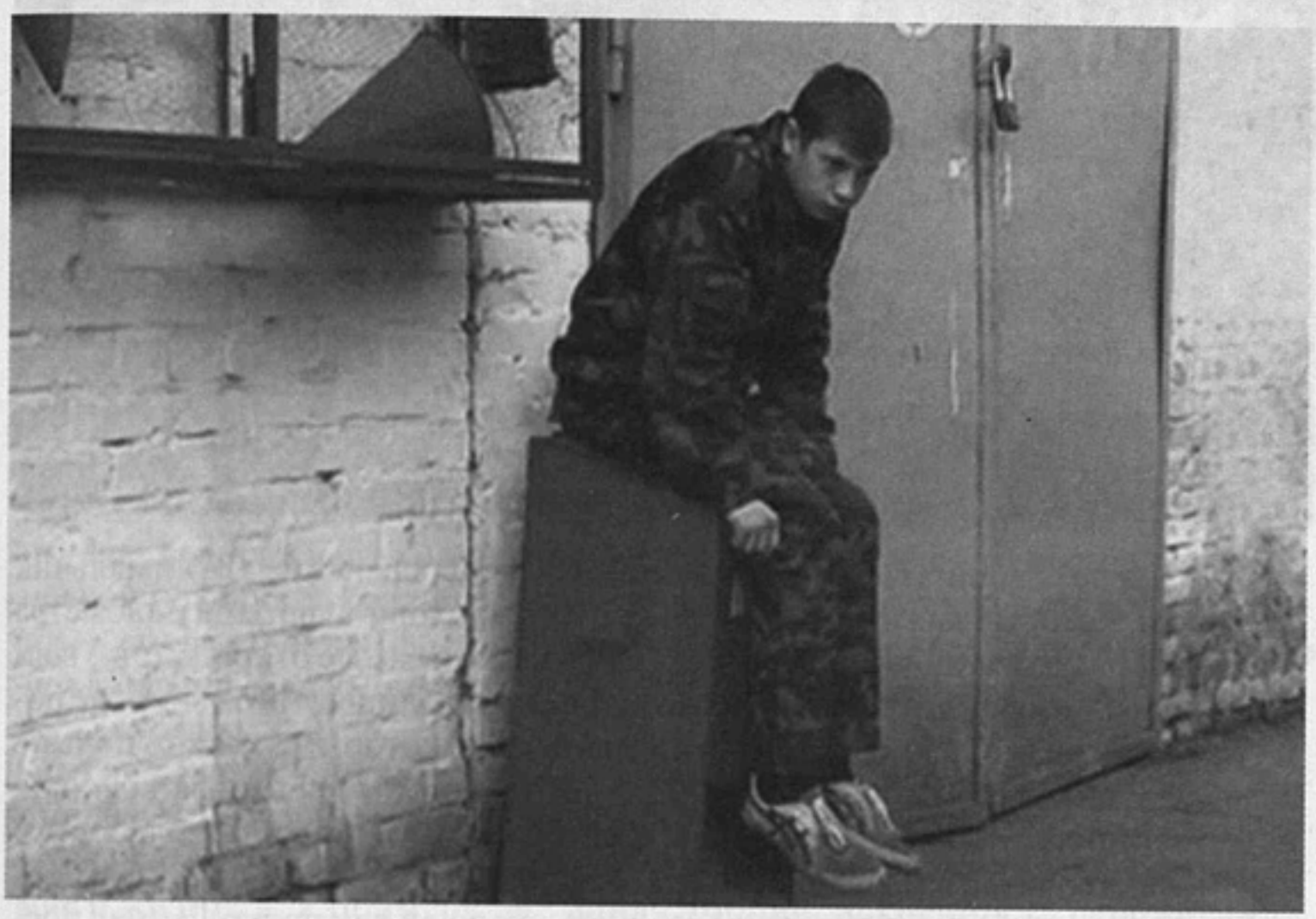
Эти и другие зарубежные фильмы закрывали зияющие пустоты, которые не позволяют сложить картину современного мира из работ, предъявленных отечественной документалистикой, собранной в «Кинотеатре.doc». Взглянуть на самого себя всегда полезно, но, может, пришло время увидеть других?

---

[1] Подробнее о фильме см.: С о л н ц е в а Алена. Хорошо артикулированное подсознание. — «Искусство кино», 2008, № 1.

ЕКАТЕРИНА САМЫЛКИНА

Ностальгия по настоящему



«Охота за ворота», режиссер Наталия Мещанинова

Фестиваль «Кинотеатр.doc» в этом году сильно изменился. Стало значительно меньше фильмов, составлявших костяк конкурсной программы раньше, — работ учеников Марины Разбежкиной и картин, спродюсированных «Кинотеатром.doc». Умер Александр Малинин, один из самых верных «доковцев». Занялась игровым кино Валерия Гай-Германика. В программе — всего один фильм про бомжей, и тот о любви. Поискам правды методом прямого наблюдения за повседневным существованием алкоголиков, бомжей, за людьми, не вполне контролирующими свои поступки, была поставлена точка (или точка с запятой) картиной Павла Костомарова и Антуана Каттина «Мать». Новые герои стали ближе и авторам, и зрителям: авторы снимали фильмы о детстве — своем и чужом, если бывает чужое детство, о друзьях, о родных и близких.

Фильм «Охота за ворота» Наталии Мещаниновой — о детстве в шинели. Это наблюдение за кадетами: розовые щеки и защитный цвет формы, желание поспать и необходимость слушать «Основы православия», живые непосредственные дети в одном кадре со своим зрелым закостенелым будущим. Фильм можно воспринимать как воспоминание взрослого о детстве вообще, когда хочется преувеличить жесткость правил, которым надо было подчиняться, и выгодно оттенить последующую свободу.

«Таблица умножения» Елены Демидовой — просто о детстве. В фильмах этого режиссера есть особенность, давно, кажется, подзабытая в документальном кино, — обаяние. В прошлом году ее «Ковчег» получил на фестивале приз зрительских симпатий. Эта работа была о том, как раскрываются характеры не знакомых друг с другом людей, которые несколько дней находятся вместе в замкнутом пространстве: едут в поезде. Персонажи — обычные люди, говорящие о Боге, о своих житейских установках, об отношении к другим нациям, обнаруживающие свое мировоззрение в спорах с незнакомцами и там-

«Таблица умножения», режиссер Елена Демидова

бурном трепе. Герои «Таблицы умножения» — деревенские дети, мальчик и девочка, которые каждый день ходят вместе в школу — четыре километра (опять дорога; кстати, именно в поезде вырываются самые откровенные воспоминания и у героини фильма «Мать»), а знание таблицы умножения, не по-детски будет сказано, — средство доминирования, которым активно пользуется мальчик. «Трижды четыре!» — вместо того чтобы дергать за косички. Естественность, первородность нехитрой истории усиливается близостью маленьких героев к земле, вспаханной по сторонам, в следах от детских ботинок на дороге, в комьях у головы девочки, упавшей как подкошенная после очередного окрика «Трижды четыре!»

«Мой класс» Екатерины Еременко (приз «За документ эпохи») — об общем советском детстве. И это тот случай, когда режиссер не просто наблюдает, но осмысливает реальность и предлагает свою точку зрения на происходящее. То есть когда режиссер — это режиссер. Причем не только в отборе материала, как в других фильмах, но и в закадровом тексте, в стилевых нюансах. Екатерина Еременко сняла фильм о своих одноклассниках, окончивших в 1985 году московскую школу № 91, которая известна углубленным преподаванием математики, там готовят детей к серьезным занятиям наукой в будущем. «Мы были уверены, что станем учеными и будем служить своей родине», — говорит автор за кадром. И некоторые состоялись как математики — но не все в России. Герои делятся на тех, кто остался, и тех, кто уехал в Америку. Персонажей, кстати, двенадцать, историй — двенадцать, но тем не менее картина не распадается на отдельные фрагменты — благодаря тому, что судьбы героев связаны и зрительское внимание может охватить их, и не просто как одноклассников, но как поколение. Сами профессии, в которых реализовались одноклассники, отражают приметы времени, через которое прошли герои: специалист по антикризисному финансовому управлению, его брат-близнец — директор по маркетингу предметов детской и женской гигиены... Екатерина Еременко, рассказывая истории сверстников, вновь и вновь возвращается к фотографии класса, к любительским пленкам, снятым на уроках и во время общих поездок за город, в Таллин. Автор нашла интересный драматургический ход, связующий все истории и придающий им тематический привкус, — перед каждой главкой показан лабораторный опыт из области физики: центробежные и центростремительные силы, закон сохранения энергии, передача импульса — все это метафорами отражается

и в судьбах персонажей. Еще один элемент, проходящий через весь фильм и придающий ему восьмидесятнический лиризм, — музыка «Наутилуса Помпилиуса». В каждой главке изображение в какой-то момент становится клиповым и начинает звучать голос Вячеслава Бутусова. Да и заканчивается фильм песней, которую уже давно ждет зритель, — «Гудбай, Америка»: на московской встрече одноклассники заряжают таллинскую пленку с запечатленным кусочком своего детства в кинопроектор «Русь».

Ностальгия по прошлому, замещение настоящего прошлым во временном аспекте и тоска по дальним глухим уголкам (как в «Жил-был у дедушки» Сергея Босенко) — в пространственной пустоте постулируют пустоту настоящего. Это зияние проявилось и в фильме «Фестиваль» Алены Полуниной. Документальная картина, сделанная по заказу организаторов театрального фестиваля «Территория», — вовсе не о том, какие молодцы организаторы, что знакомят студентов провинциальных театральных вузов с современным искусством. В ней заявлено противоречие между тем, чего ждут от искусства и от людей, приходящих в искусство, сегодняшние звезды — Кирилл Серебренников, Евгений Миронов, Чулпан Хаматова (все, кстати, приехавшие из провинции), — и тем, как отторгают современное искусство молодые люди, у которых нет никакой основы, опыта восприятия, почвы, на которой могла бы прижиться чужеродная традиция. А ведь современное искусство — это тоже традиция, но чуждая провинциальным студентам, как традиция другой страны. И получилось, что московский фестиваль стал для них всего лишь остановкой по дороге обратно к дому. Четкая драматургическая структура фильма — снова со сквозным мотивом поезда, пути — выявляет непонимание между группами персонажей, дистанции огромного размера, то есть опять-таки — пустоту.

Собственно, не хватает даже не настоящего в смысле времени, а настоящего в смысле подлинного, в поисках которого режиссеры обращаются к былому и дальнему. Искомая подлинность — не обязательно откровение о жизни, а, к примеру, истинная эмоция, искренность переживания. Так, в фильме «PAL/SECAM» Дмитрия Поволоцкого, стилизованном под один день из 1985 года, такое переживание — первый секс, а цена вопроса — «видик».

Но если главное — эмоция, переживание, настроение, то от определения времени можно и вовсе отказаться? Действие двух лучших с точки зрения

«Таксист», режиссер Роман Бондарчук

художественного качества фильмов игровой программы и вовсе лишено черт времени — все события могли происходить и сейчас, и десять лет назад. История, рассказанная в фильме «Таксист» Романа Бондарчука (приз «За наглость и поэзию») очаровывает мужской грубоватостью стиля. Она и в логике действий главного персонажа: таксист влюбляется в пассажирку, отвозит ее к себе домой, запирает и уговаривает выйти за него замуж, решив, что так для всех будет лучше. Она и в аргументах: не понимает простых слов — надо сходить за советом к поэту, не хочет замуж — так просто платье красивое надо привезти, «португальское», побрякушек каких. Она и в деталях, до того конкретных, что они становятся поэтичными: девушка приехала, чтобы поступать не куда-то, а в канатный техникум, приехала из Берислава, где «батька в депутаты избирается, мать у него в штабе», то же платье португальское. Действие происходит в приморском городе, Херсоне, и игра с модальностями явь/сон превращается в игру с пространствами: таксист, пытаясь организовать себе свадьбу, ходит-ездит по суше, мечтает о ней на пристани, а в мечтах свадьба плывет по воде. Конфликт между главными героями — таксист решил за девушку, в чем ее счастье, а девушка молча упирается — продолжается и во всех второстепенных персонажах: здесь у любого, случайно встретившегося герою человека — своя цель. Фотограф на просьбу увеличить фотографию с паспорта натягивает колготки на объектив и отвечает: «Я занимаюсь художественной фотографией!» К девушке, которая знает о местонахождении португальского платья, таксист приехал ровно тогда, когда она бежала из дома от бандитов...

Хорошо организованные случайности на пути мечтательного молодого человека — принцип повествования и другого игрового фильма конкурсной программы — «Рыжая и снег» Амета Магомедова, которому достался приз зрительских симпатий. Персонажи картины — студенты театрального училища, которые играют сами себя: спят на лекциях, репетируют, пристают с глупыми, но вечными вопросами. Картина построена не на конфликтах (можно выделить только один: весь день главный герой никак не может вспомнить, что же было с ним вчера), а на сочетаниях — романтики и телесности, летнего дня и снега, кед и асфальта, — которые создают образ юности.

Куда менее романтичной и более остросоциальной была международная программа. В ней были показаны фильмы Леонарда Хелмриха о переходном политическом периоде в истории Индонезии — через повседневную жизнь одной семьи («Око дня», «Очертания луны»), о террористах, обвиняемых во взрыве на Бали, — глазами артиста, кукольника («Рай обетованный»). Ретроспектива другого современного документалиста, Хелены Тржештиковой, включала фильмы-наблюдения нескольких лет за жизнью семейных пар («Супружеские этюды»), за судьбами несовершеннолетних преступников («Расскажи мне о себе»). От фильмов конкурсной программы зарубежные ленты отличает не только тематика, но и востребованность на родине — и не столько фестивальной аудиторией, сколько широкой телевизионной. А главный вопрос российского фестиваля документального кино: нужно ли нашим зрителям настоящее, или какое настоящее им нужно? — пока остается открытым.

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Преступление и наслаждение

«Коломбо»

В 2008 году сериалу «Коломбо» исполняется сорок. Едва ли среди читателей найдется хоть один, не знакомый с Питером Фальком в роли лейтенанта из отдела убийств полиции Лос-Анджелеса, но я все же напомню основные сведения об этом сериале, применительно к которому эпитеты «классический», «легендарный» и даже пресловутый «культовый» (в буквальном смысле: существуют фан-клубы, действующие до сих пор) являются не восторженным преувеличением, а вялой констатацией факта. Перечислить их будет тем проще, что хотя сериалам однообразие свойственно в принципе, «Коломбо» выделяется своим консерватизмом даже на этом фоне: за четыре десятилетия структура сериала не претерпела никаких изменений, и лишь в образе одноименного героя возникали дополнительные мелкие нюансы — преимущественно забавные и ничего не значащие биографические подробности из закадровой жизни полицейского, любовно коллекционируемые фанатами.

Напомню, что сериал состоит из совершено самостоятельных (не связанных друг с другом) фильмов[1] (episodes) и каждый фильм начинается с детального показа некоего очередного конфликта (между будущим преступником и его будущей жертвой), за которым сразу или спустя какое-то время следует убийство, как правило, одного, иногда двух человек. При этом второй жертвой оказывается наивный исполнитель первого убийства. Важно, что

[1] Все эпизоды «Коломбо» — продюсерского не только в коммерческом, но и в самом исходном смысле этого слова (Ричард Левинсон и Уильям Линк придумали основную матрицу сериала, а не только запустили производственный механизм) — обычно снимаются разными режиссерами, приглашаемыми под конкретный фильм; сценарий тоже заказывается отдельно. Из известных режиссеров, снявших эпизоды «Коломбо», можно отметить, например, Стивена Спилберга и Джонатана Демме.

перед нами весьма изобретательные, хладнокровно и тщательно спланированные преступления, а мотивы в большинстве случаев самые типичные: финансы, наследство, спасение бизнеса, реже месть или тщеславие. Примечательна и личность убийцы — это обязательно кто-то из добротного upper middle class или выше, вплоть до представителей аристократических династий, медиамагнатов и голливудских звезд. Отметим этот важный нюанс: в Лос-Анджелесе «Коломбо» убийства совершаются только богатыми и умными интеллектуалами, чей статус особо подчеркивается тем, что убийцу каждый раз играет guest star[2].

После того как преступление совершено, на сцене появляется полиция, а с ней безымянный лейтенант Коломбо[3] — в мятом старом плаще салатного цвета и с потухшей дешевой сигарой — в исполнении Питера Фалька[4], стабильно игравшего до 2003 года[5]. Начинающийся с этого момента этап, второй и финальный, состоит в общении Коломбо с (тайным) убийцей. Последний поначалу выступает как бы даже не подозреваемым (у него, конечно же, убедительное алиби), а просто свидетелем — родственником (другом, коллегой) покойного, — и охотно делится некоторыми знаниями об обстоятельствах дела. Их общение, проходящее в великолепных интерьерах лос-анджелесских особняков, продолжается вплоть до момента, пока Коломбо не объявляет наконец свое фирменное: «Вы и убили-с», а преступник — почему-то всегда с удивительным равнодушием (резоны которого мы попробуем восстановить чуть позже) — соглашается с выводами следователя. И в завершение своего необъяснимого и рокового сотрудничества с правосудием добавляет еще какую-нибудь пикантную подробность, после чего, сохраняя невозмутимость, удаляется в сопровождении полицейских. Следующая серия начинается с нового убийства, совершаемого новым преступником в исполнении пригла-

---

[2] В частности, в «Коломбо» играли такие знаменитости, как Джонни Кэш, Джон Кассаветес, Фэй Данауэй, Джек Кэссиди и другие.

[3] По поводу имени Коломбо когда-то происходили целые баталии. Одно время утверждалось, что в сценарии самого первого эпизода Коломбо звали Филиппом и вроде бы это подтвердил в одном из интервью сам актер. На радостях бренд Peugeot даже запустил рекламную кампанию модели Peugeot 403 convertible (автомобиля следователя), в которой упоминался «лейтенант Филипп Коломбо». Впоследствии некто Фред Л. Ворт в своей «Энциклопедии пустяков» утверждал, что имя Филиппа выдумал именно он. Затем фанами было замечено, что Коломбо зовут Фрэнк — это имя мелькнуло крупным планом на его удостоверении в одной из серий.

[4] Кроме семи сезонов (!) «Коломбо», Питер Фальк снялся в десятках других полнометражных лент и телесериалов (в частности, исполнил самого себя в берлинском диптихе Вима Вендерса). И все же звание «актера одной роли» к нему может быть отнесено как к никому другому. Стоит также отметить, что в образ лейтенанта лос-анджелесской полиции Фальк вложил немало собственных идей и даже личных аксессуаров — например, свой старый плащ, без которого Коломбо никогда не появляется. Теперь о зрении Коломбо. Вопрос, является ли инспектор таким же одноглазым, как Питер Фальк, еще в детстве потерявший один глаз и носящий с тех пор стеклянный протез, остается совершенно открытым — насколько нам известно, в сериале об этом не упоминается ни разу. Можно сказать, стеклянный глаз Фалька находится в слепой зоне «Коломбо». Учитывая закон любого детектива о неслучайности всего и вся, отметим, что одноглазие символизирует массу самых разных свойств и существ, которые в большинстве своем на удивление ассоциируются с инспектором. Во-первых, в качестве физического изъяна одноглазие является признаком хтонических персонажей и героев подземного мира, а институт права, рыцарем которого служит Коломбо, — это и есть институт защиты мертвых. Во-вторых, есть одноглазый бог-оборотень Один (он же Вотан) — и он означает мудрость. В-третьих, греки связывали одноглазие не только с хтоническим (циклоп Полифем из «Одиссеи»), но и с юмором, прежде всего со смехом (см. истории Диогена Лаэртского о многочисленных одноглазых шутниках-весельчаках и вдобавок мизантропах). Трудно вспомнить, чтобы Коломбо когда-нибудь смеялся (обстановочка обычно не подходящая), однако он совсем не чужд юмора, как не чужд юмора Сократ, начинающий с неторопливой вежливости и уступчивости, а заканчивающий торжественным укладыванием противника на обе лопатки. Наконец, птичья фамилия актера (falk по-английски означает гагарка) тоже подтверждает своеобразное одноглазие — поскольку птицы (это наблюдение высказал в частном разговоре Борис Кузнец), как и кролики или лошади, всегда смотрят каким-то одним глазом, активным на данный момент, а во втором преобладает рассеянное зрение, мутный фон. Рискну предположить, в соответствии с нашими скромными выкладками, что при помощи стеклянного глаза Фальк — Коломбо как раз и может наблюдать какие-то фрагменты прошлого и, в частности, картину расследуемого преступления.

[5] В 2003 году роль Коломбо в одном эпизоде исполнил Джефф Блэк, а с 2008 года Питера Фалька, которому в прошлом году исполнилось 80 лет, сменил Дэниел Херцог («Такси-2»).

шенной звезды. Звезды приходят и — в наручниках — уходят, а Коломбо остается.

Встречи Коломбо с преступником-подозреваемым (примечательно, что это практически всегда одно и тоже лицо), вне знания контекста выглядящие безобидными беседами о пятом и десятом, являются главной гордостью проекта — именно ради них зрители и поглощают фильм за фильмом. В лучших эпизодах перед нами разворачивается целый кордебалет жестов, реакций, машинальных реплик, необязательной болтовни, первых впечатлений, брошенных взглядов и привычных движений в непривычной ситуации. Каждый участник дуэта имеет как бы некий список «квалификационных элементов», которые обязан выполнить, чтобы эпизод считался снятым. Коломбо, чей образ, по словам Ричарда Левинсона и Уильяма Линка, обязан отцу Брауну, Порфирию Петровичу и инспектору Фише из «Дьяволиц» Анри-Жоржа Клузо, выказывает сочувствие, расположение, заботу, время от времени выдает банальное размышление о вечном, тривиальную болтовню о частном (что-нибудь из собственного опыта, никчемного и неинтерес-

Питер Фальк
в сериале
«Коломбо»

ного по сравнению с величавой драмой свидетеля), непременное озарение, парочку воспоминаний — и неумолимую, несгибаемую волю доказать вину того, на кого следователю указала его прямо-таки звериная интуиция. (Как легко убедиться, посмотрев сериал, Коломбо никогда не ошибается; коли ему что-то кажется, значит, так оно и есть, и это важно, поскольку означает, что интуиция и воображение Коломбо в деле моделирования прошлого сопоставимы с самой реальностью.) В ответ на клоунаду Коломбо — Фалька преступник последовательно изображает скорбь, растерянность, сотрудничество, благорасположение, жизнерадостность (не подобающую тому, кто недавно потерял близкого родственника, компаньона и т.д.), снисходительность и великодушие (к демонстративной тупости полицейского), высокомерие, наконец, когда паутина вокруг него уже сплетена, запоздалую панику и стремительный микрогнев, быстро сменяющийся на вышеупомянутое признание.

Уже к моменту рождения в легендарном 1968-м «Коломбо» смотрелся откровенно старомодно — прежде всего, конечно, из-за жанровой специфики, отсылающей к классическому английскому детективу и его законному правообладателю — респектабельному викторианскому обществу, в котором за каждым членом закреплены четкие функции, вещи лежат на своих местах (и знают свои места), а следователь из отдела убийств не берет с собой пистолет даже на особо опасные свидания. Важнейшая причина того, почему «Коломбо» уже в 70-е — свои лучшие годы — выглядел крайне искусственно и был куда более оторван от жизни, чем, скажем, японский театр Но, заключается в послевоенном распаде того классического мира, в котором никогда не могло быть ни спора о значении слов, ни постоянного присутствия адвокатов, ни права хранить молчание. И все же много ли мы помним сериалов 70-х? А «Коломбо» помним — этот сериал хранится в сознании зрителя на каком-то азбучно-инстинктивном уровне. Так что одной лишь похвалой гениальной игре Питера Фалька или удачной продюсерской концепции здесь не обойтись. Есть в этом проекте некое не сразу определяемое, но очень серьезное содержание, не только придавшее новый оттенок знакомому жанру в формате телефильма, но и отразившее идеологические конфликты тогдашнего, да и нынешнего, времени.

Попробуем зайти издалека. Детективная схема, начинающаяся с детального показа преступления и дальнейшего его расследования (как в «Коломбо»), называется «перевернутым детективом»; считается, что ее в современную литературу ввел Ричард Остин Фриман, притом что самым первым inverted detective story является, вероятно, софокловский «Эдип», а самым хрестоматийным — «Преступление и наказание» Достоевского. Однако в отличие от них в «Коломбо» действие состоит не в открытии разрушительной истины (которую мы знаем в деталях с самого начала), не в прозрении (ни нам, ни преступнику нечего прозревать, а со следователем мы не можем себя идентифицировать, ибо уже знаем то, чего еще не знает он), не в признании-раскаянии (перед нами скорее краткое согласие с аргументами следователя за миг до окончания фильма), но единственно в демонстрации профессионализма лейтенанта Коломбо, превращающего тайное в явное и укрощающего зарвавшуюся элиту. Перед нами не преступление и его раскрытие, не преступление и наказание, а преступление и наслаждение — последнее обусловлено, во-первых, сериальной индустрией, которая гарантирует определенную фабульную схему, знакомую постоянному зрителю, во-вторых, функцией телевидения как способа трансляции наслаждения (каковое здесь коротко определим как удовольствие Другого). В-третьих, отсюда мы начинаем приближаться к, так сказать, «тайной любовной печи» сериала — специфическим методам работы Коломбо, на которых имеет смысл остановиться подробнее, тем более что их часто не замечают или не придают им должного значения. Меж тем именно они, как представляется, помогут объяснить и высокие рейтинги исходно столь ретроградного проекта, и суть его, как сегодня хорошо видно, вполне вневременного своеобразия.

Дело в том, что, несмотря на принадлежность сериала к почтенной традиции английского аналитического детектива, методы Коломбо крайне далеки от джентльменских. Не проходит и дела без того, чтобы он не сыграл роль простачка и своего парня с целью выманить подозреваемого на откровенность. Коломбо непрерывно паясничает, интриганствует, расставляет незаметные психологические ловушки, вбрасывает в беседу полуложные факты или неполную информацию, чтобы посмотреть, как на нее отреагирует подозреваемый. Второй по важности после виртуозного искусства плести беседу секрет мастерства Коломбо — это его уникальное умение всюду входить без стука и рыться в чужих вещах с самым невинным видом и без всяких для себя последствий. И даже это всего лишь цветочки — ягодки начинаются, когда Коломбо позволяет себе вещи, для чистоплюев викторианского периода недопустимые уже ни под каким соусом. Так, в фильме «Восток — дело тонкое» (A Case of Immunity, 1975, 5.2[6]) Коломбо умоляет последний раз впустить его в посольство арабской державы, обещая принести сердечные извинения первому секретарю за свое недостойное поведение днем ранее (когда сыщик явился на званый прием без приглашения). После того как первый секретарь, он же подозреваемый, проявляет великодушие, впускает лейтенанта и раскрывается в «прощальном разговоре» несколько откровеннее, чем следовало, из-за занавески выходит специально заготовленный бравым американским полицейским свидетель — арабский монарх, августейшее начальство убийцы. Собственно, уже старт сериала был с моральной точки зрения весьма впечатляющ — в первом же фильме «Предписание: убийство» (Prescription: Murder, 1968, 1.1) полицейский Коломбо ни много ни мало инсценировал смерть любовницы подозреваемого, чтобы добиться от того нужных показаний.

Все эти поведенческие уловки Коломбо, примеры коих можно приводить до бесконечности, характеризуются как действия самого натурального садиста, причем как в модернистской симптоматике Отто Вейнингера, так и в более поздней — Жака Лакана, не говоря уже о классической фрейдистской. Читаем, что пишет Вейнингер: «Садист обладает наиболее тонким даром понимания и наилучшей памятью для всего единичного в мгновении; его чувства всегда деятельны, потому что все единичное имеет для него значение *реальности* (курсив мой. — *Е.М.*)»[7]. В том же тексте Вейнингер тонко подмечает щегольской и немистический нрав садиста (ср. фетишистски неизменное обмундирование Коломбо — это щегольство наоборот и его профессиональный скепсис ко всему «необъяснимому»). Заметьте, никого из великих сыщиков, кроме Коломбо и не претендующего на величие милейшего Порфирия Петровича, нельзя определить как садистов. Отдельные садистические наклонности, например Шерлока Холмса, совершенно не являются определяющими и доминирующими ни в его личности, ни в его практике; то же относится к Эркюлю Пуаро и прочим. В то же время Коломбо — это именно и прежде всего садист, цель которого в том, чтобы планомерно подчинить себе подозреваемого вплоть до окончательного признания тем своей вины. Обратите внимание, Коломбо никогда не подстраивается под собеседника, а его самоуничижение (первое время, пока это еще действует, он непрерывно возносит хвалу уму, богатству и — в целом — славе своих «клиентов») универсально и по сути безразлично, оно — прием, пусть даже ставший второй натурой, а не искреннее переживание. Вежливость Коломбо тоже формальна, выхолощена: как еврей из анекдотов, он то и дело обещает не мешать и все-таки мешает, божится, что сейчас уйдет, но не уходит). Что особенно *больно*, все эти мелкие бестактности (под личиной преувеличенной вежливости) совершаются им как само собой разумеющееся, походя. И то сказать: все же офицер «при исполнении». Здесь самое время дополнить

[6] Здесь и далее первая цифра обозначает сезон, вторая — номер эпизода.
[7] Вейнингер Отто. Афоризмы. В кн.: Вейнингер Отто. Последние слова. Киев, 1995.

Вейнингера, признававшего, кстати, что садист может быть «добрым человеком», любопытной интерпретацией Лакана («Кант и Сад»), который полагал, что в отличие от расхожих (и близких к вейнингерианским) представлений о садисте как об имморалисте ницшеанского толка — садист на самом деле видит себя инструментом Большого Другого, каковым для Коломбо является закон.

Вдобавок это подчинение подозреваемого, превращение его из тайного преступника в явного, как правило, включает в себя не только признание вины, но и момент профессионального унижения. Так, расследование частенько побуждает Коломбо изучить занятия подозреваемого и как бы попытать себя — шутовски или серьезно — в соответствующих умениях и навыках. Например, в «Высокоинтеллектуальном убийстве» (The Bye-Bye Sky High I.Q. Murder Case, 1977, 6.3) Коломбо со ссылкой на никогда не появляющуюся миссис Коломбо с видимым удовольствием рассказывает решение задачки, придуманной для обладателей высокого IQ (загадавший ее подозреваемый-преступник держит клуб для интеллектуалов-эрудитов). В «Яде от дегустатора» (Murder Under Glass, 1978, 7.2) Коломбо щегольски (sic!) нахлобучивает на себя огромный поварской колпак и заключительную встречу с ресторанным критиком — убийцей проводит за плитой, демонстрируя свое отменное кулинарное мастерство (несмотря на то что в многочисленных других сериях утверждает, что умеет готовить только омлет). Примеры такого рода состязательности тоже можно долго продолжать.

Но самое важное, что этот сериал как никакое другое произведение показывает, что садистской и именно поэтому столь упоительной и гипнотичной является уже сама правоохранительная деятельность как таковая. Один из фирменных приемчиков Коломбо — неторопливое откладывание существенного сообщения о расследуемом деле на самый конец разговора с подозреваемым, когда раздаются все эти его многочисленные: «О, чуть не забыл», «Еще одна вещь, сэр», «Только вот одна мелочь не дает мне покоя...» и т.д. Прием, безусловно, садистический, однако дело не исчерпывается субъективным удовольствием, которое получает при этом инспектор. Искусственно затягивая разговор, по крупинкам делясь оперативной информацией и, несомненно, наслаждаясь своим властным положением, Коломбо в ответ выуживает из подозреваемого максимум новых нюансов (прежде всего следя за его реакциями). Таким образом, садизм входит в процедуру криминального расследования не только в качестве, как иногда думают, «прибавочной стоимости», но и как обязательное условие самого процесса, носящего эвристический и, если угодно, испытательный характер.

Примечательно и то, что раскрытия убийств в сериале редко радуют кого-то из живущих. Кроме преступника и следователя, в исходе дела заинтересованных часто нет — все они или мертвы, или исходно отсутствовали. В этом тоже глубокая истина садизма как торжества закона, безотносительного к людям, и отличие лос-анджелесского «ангела смерти» Коломбо от благородных детективов прошлого, защитников обездоленных наследников и униженных падчериц. Сократ криминалистики[8], Коломбо — редкий случай настоящего правозащитника в самом правильном смысле этого слова, которое обозначает того, кто оберегает безличную власть закона, а не общественного волонтера по отстаиванию чьих-либо частных интересов.

Именно этой расщепленностью между честью закона и вероломством садизма и объясняется боязнь высоты, которой подвержен лейтенант и которая дает о себе знать в некоторых фильмах с соответствующими сюжетами. Со времен «Головокружения» мы помним, что акрофобия вызвана

[8] Отыскивать все многочисленные сходства и различия между Сократом и Коломбо — совершенное удовольствие, которое мы предоставляем читателю, рекомендуя начать с миссис Коломбо, а закончить финалом жизни греческого философа.

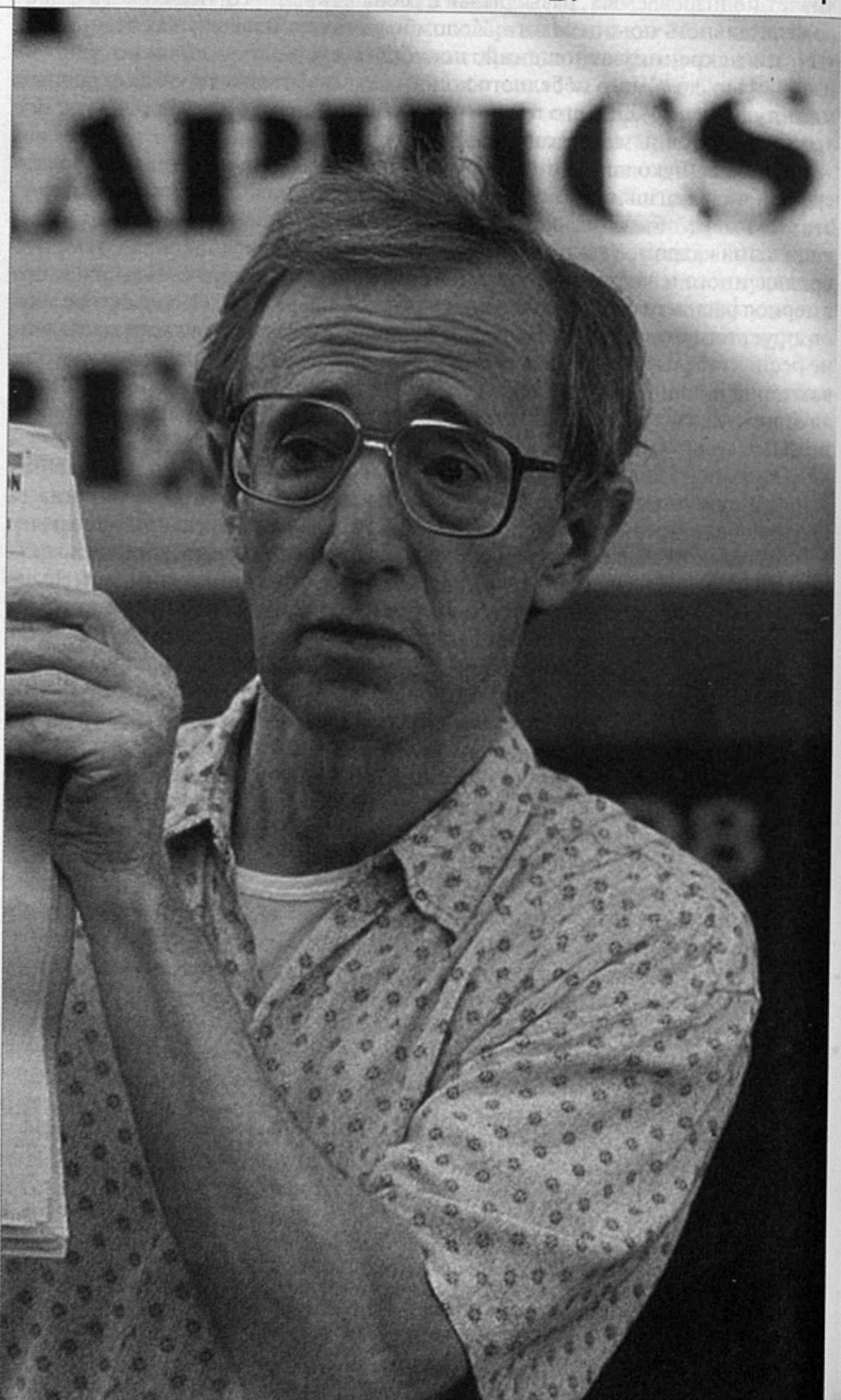
страхом серьезных, то есть искренних и свободных от контроля отношений: главный герой хичкоковского триллера, страдающий этим недугом, панически боится to fall in love — «упасть в любовь». Собственно, и полет как таковой в психоаналитической символике традиционно подразумевает любовь — «высокие (!) отношения» (здесь, конечно, вспоминаются и многочисленные взлетающие и летающие «Влюбленные» Марка Шагала). В случае Коломбо боязнь высоты имеет почти то же самое объяснение. Дает о себе знать его профессиональная болезнь — лицемерие, с каким он одурачивает подозреваемых, разыгрывая из себя искреннего, недалекого и доброжелательного полицейского. Коломбо не может позволить себе ни простых, ни искренних отношений, поскольку его долг — лишь искусно их изображать, до самого победного конца оставаясь таким же хладнокровным манипулятором, как и его подопечные убийцы и даже желательно еще более хладнокровным, чем они.

Мишель Фуко не раз писал о том, как страшен вид победившего правосудия — тюрем, гильотин и, добавим, американских электрических стульев — этих итоговых объектов восторжествовавшего Блага, обычно стыдливо остающихся за кадром, а также символов несомненного хладнокровия, когда-то проявленного и застывшего теперь в камне, бетоне, металле. Появившийся в период расцвета фукианства и анархической идеологии, «Коломбо» демонстрирует нам отношения человека и закона, гражданина и власти как внешне респектабельную, но по сути жесточайшую игру не на жизнь, а на смерть, в которой подлинное удовольствие наблюдателю доставляет именно манипулятивность, жестокость и безразличие (собственно, здесь они все суть синонимы).

Отсюда и это странное «равнодушие» преступника, в один прекрасный день узнающего, что песенка его спета и никогда — повторим, никогда — не теряющего самообладание. Недостаточно понять такую реакцию как проявление светской сдержанности персонажа, хотя, несомненно, убийцы во вселенной «Коломбо» не только богаты и умны, но и отлично воспитаны. Недостаточно и присовокупить к этой сдержанности, в соответствии с нашими рассуждениями о садизме, констатацию мазохистской сущности преступника, хотя роль подозреваемого (и вдобавок действительно виновного) не оставляет недавнему убийце — и может быть, тоже садисту — иного амплуа[9]. Понять того, кого только что пригласили предположительно на эшафот, — значит понять, почему фильм сразу после признания виновным своей вины заканчивается и почему нам не покажут неизбежно следующие за признанием суд и экзекуцию (казнь или тюрьму), хотя, казалось бы, их первопричина каких-нибудь семьдесят минут назад была продемонстрирована во всех красочных деталях. Возможно, чтобы увидеть продолжение, нужен стеклянный глаз Питера Фалька.

[9] «Коломбо» опровергает Делёза, в «Представлении Мазоха» раскритиковавшего парность «садо» и «мазо», причем самым забавным образом соглашаясь с выводами французского философа. Так, убийцы в сериале и сами не чужды садизма, однако, сделав свое черное дело, они тут же становятся рефлектирующими мазохистами, обращенными к прошлому и вскоре уже пытающимися осознать, где же они допустили роковую ошибку.

ОПЫТ



Вуди Аллен

ВУДИ АЛЛЕН

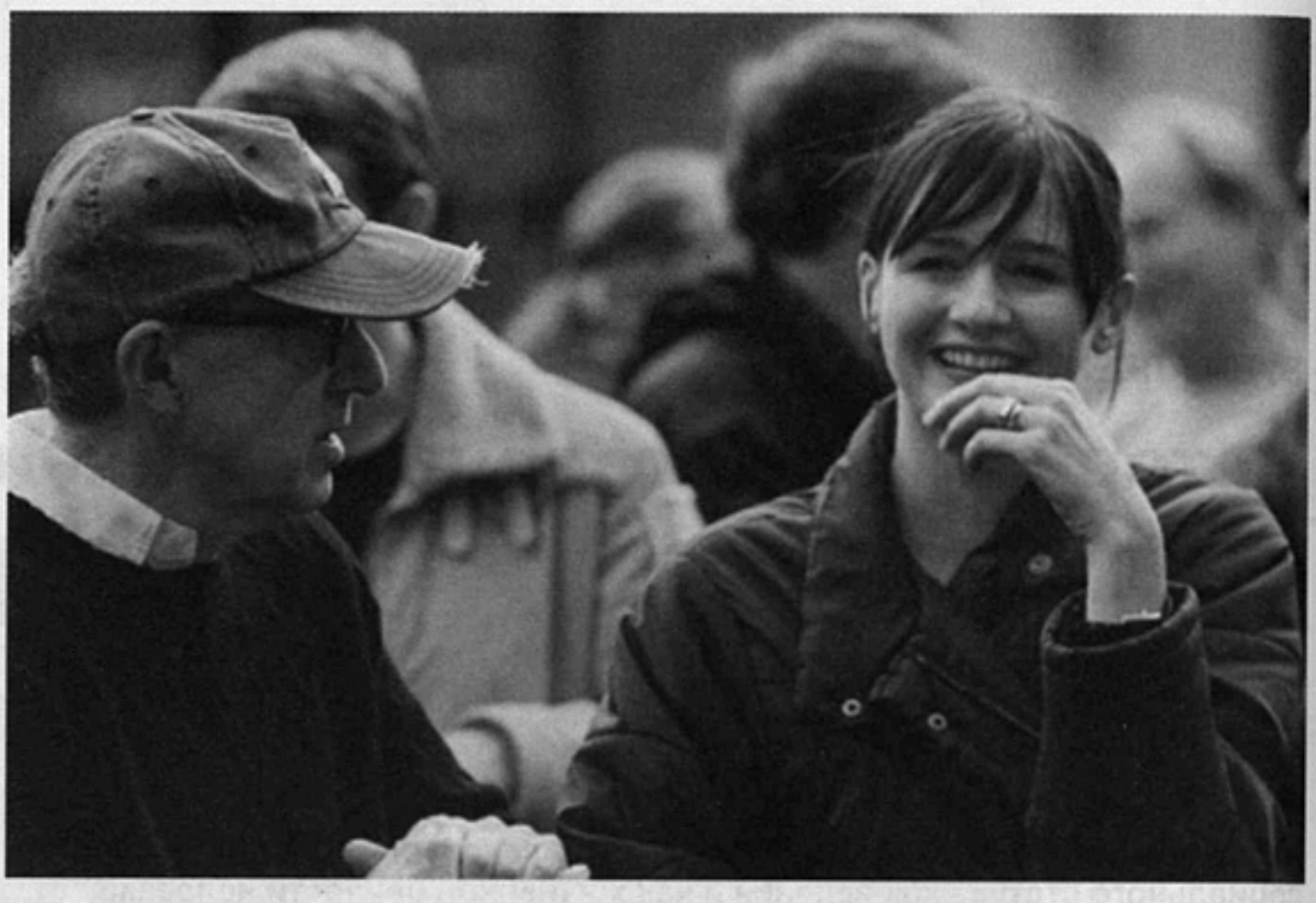
Неторопливое созерцание жизни

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ СИНТИЯ ЛЮЧИА

В картине «Мечта Кассандры» Вуди Аллен исследует природу социального статуса как явления и как жизненной ценности человека, обретение или утрата которой влияют в итоге на глубинные уровни самосознания и на чувство собственного достоинства. Тема эта, можно сказать, красной нитью проходит через все творчество Аллена, начиная с картины 1977 года «Энни Холл». Сознательно или подсознательно герои Аллена пересматривают свое положение в мире и обществе по мере того, как у них рождаются новые мечты, стремления, амбиции, складываются отношения с другими людьми. Развивая свои идеи, рассматривая их в разных ракурсах то в комедиях, то в драмах, Аллен словно постоянно задает вопрос: могут ли еще искренние чувства или поступки существовать в мире, которым правят неумеренные желания, жажда славы и богатства? Даже смысл слова «любовь» уже зачастую становится неясным, вводя человека в заблуждение, сбивая с толку. Могут ли любовь и страсть существовать свободно, не находясь под вечным гнетом общественного статуса, — вот что интересует режиссера. Он довольно прямо обращается к этой проблеме в «Манхэттене», герои которой чувствуют, что их словно вынуждают всегда искать в отношениях какую-либо выгоду, «торговаться». И хотя героиня Мэри Хемингуэй, юная Трейси, кажется, свободна от подобных предрассудков в отношениях с героем Аллена (который на тридцать лет старше ее), именно ее слова в конце фильма выявляют главную идею: «Не все люди продажны и испорченны, надо немного доверять хоть кому-то». И в долгом взгляде Аллена, сопровождающем эти слова, полном неуверенности, грусти и иронии, заключено именно то, что режиссер продолжает изучать в своих картинах, многие из которых словно проверяют на истинность утверждение Трейси.

Синтия Лючиа. В ваших картинах вы уделяете много внимания общественному положению героев, тому, как они добиваются его и теряют, и к чему в итоге это приводит. Расскажите, чем вас так привлекает эта тема?

Вуди Аллен. У человека множество разнообразных амбиций во всех сферах жизни: в социальной, материальной, духовной, даже в любви — все это и составляет понятие «статус», хотя иногда оно просто обозначает определенное положение в обществе. Говоря о статусе и его атрибутах в том смысле, которое ему придавали греки, можно назвать его проверкой моральных принципов человека, того, насколько далеко он может зайти для достижения своих целей, будь то успешная карьера, сомнительная известность, популярность или богатство. Стремления людей не меняются, мотивы остаются прежними



«Матч-пойнт»

во все времена, и подтверждений тому тысячи: взять хотя бы героев «Макбета» или других произведений.

Синтия Лючиа. Могла бы Америка стать местом действия фильмов «Мечта Кассандры» и «Матч-пойнт», или классовая принадлежность и общественный статус — типичные ценности именно английского общества?

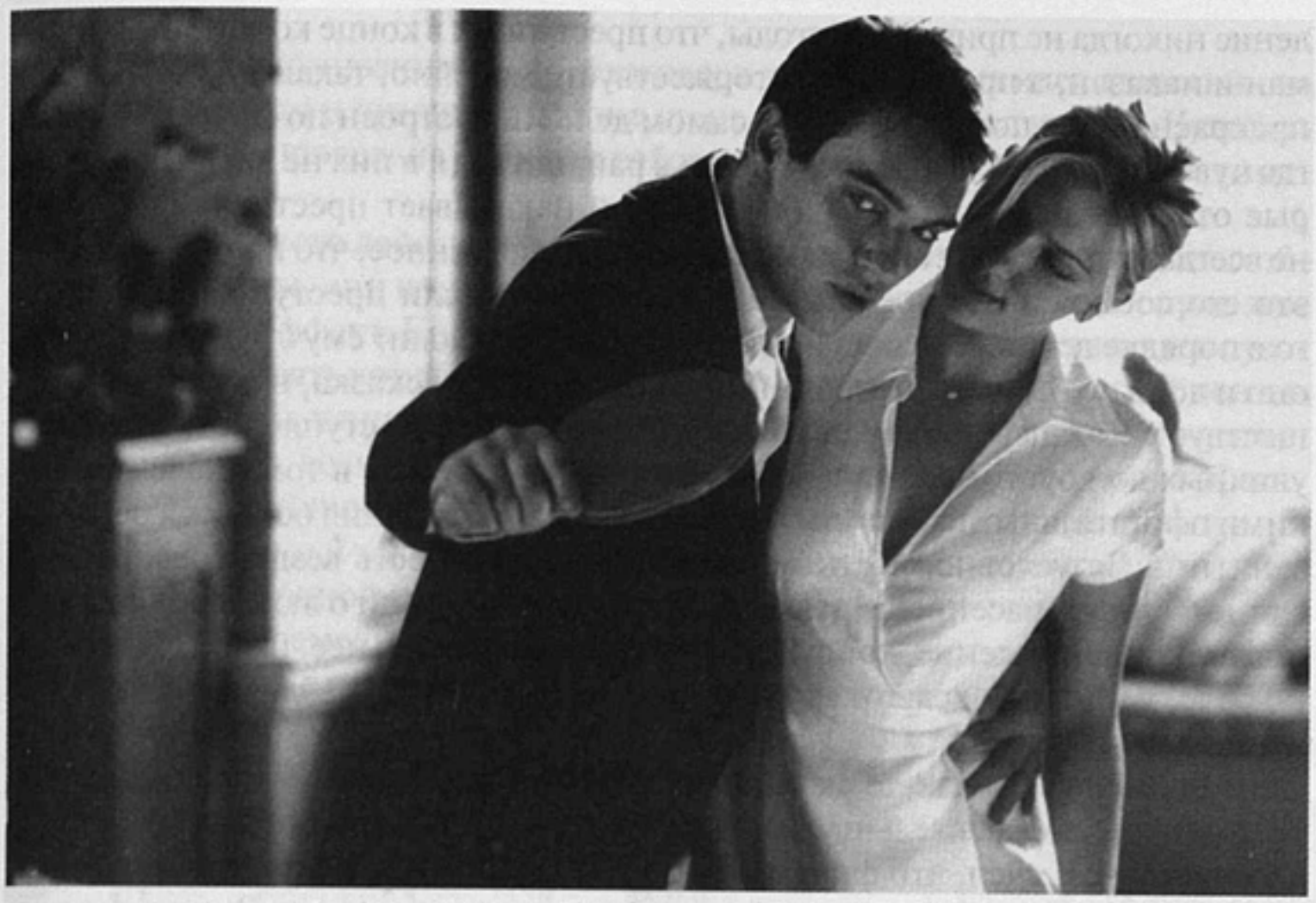
Вуди Аллен. Место и сюжет напрямую не связаны с Англией. Скорее, это вышло случайно. Изначально «Матч-пойнт» был задуман как история о людях из богатой семьи, живущей в Хемптоне на Лонг-Айленде. Потом я перенес действие в Англию, где общественное положение налагает на человека большие обязанности, где роль статуса все же выше, чем в Америке. То же было и с «Мечтой Кассандры». Я написал сценарий и поставил его в Англии, но с таким же успехом мог бы снимать историю о двух братьях в Бруклине, Квинсе или Манхэттене, с теми же поворотами сюжета, теми же конфликтами и развязкой. Однако, действительно, в лондонском обществе классовые различия ощущаются сильнее.

Синтия Лючиа. Особенно интересным мне показался персонаж Колина Фаррелла: он не похож на других убийц в ваших картинах. В «Матч-пойнте» и «Преступлениях и проступках» речь шла о рационально мыслящих людях, материалистах и атеистах, переживающих кризис духа, а Терри можно даже назвать богобоязненным человеком.

Вуди Аллен. Мне хотелось изобразить троих людей с разными характерами. Один легко идет на компромисс с самим собой, почти не сомневаясь, другой идет, но неохотно и в конце концов оказывается слишком совестлив, чтобы исполнить то, на что подписался. В какой-то момент он осознает, что это неправильно, и просто не может действовать дальше. Ему кажется, что, возможно, существует какой-то высший закон вселенной, который он преступил и теперь следует как-то исправить совершенное. Третий — дядя Хоуард — аморален. Он готов свалить на своих племянников груз ответственности, толкнув их на убийство, чтобы устранить «неудобного» ему человека и выйти победителем. Я хотел показать контраст между этими тремя героями.

Синтия Лючиа. Случается ли, что во время работы над серьезной, даже мрачной картиной вам кажется, что стоит немного разбавить историю юмором?

Вуди Аллен. Случается. В «Мечте Кассандры» есть смешные моменты. Это такие мелкие детали, наподобие тех, что были в «Матч-пойнте», в сцене, когда герой Джонатана Рис Мейерса поспешно собирал ружье, чтобы убить старушку в соседней комнате. Он нервничал, все у него валилось из рук, и это вы-



«Матч-пойнт»

глядело забавно. Похожие моменты есть и в «Кассандре»: братья собираются убить человека, но постоянно находят предлог, чтобы потянуть время. Терри шепчет брату: «Пусть сначала поговорит с матерью по телефону, а потом убьем его». По-моему, смешной получилась и встреча лицом к лицу с будущей жертвой на вечеринке. Я не собирался пересыпать весь фильм шуточками, но добавил немного легких, забавных и ироничных подробностей — в надежде, что это придаст фильму большую естественность, живость и достоверность.

Синтия Лючиа. Во время просмотра «Мечты Кассандры» и «Матч-пойнта» у меня то и дело возникали ассоциации с романом Патрисии Хайсмит «Талантливый мистер Рипли» и в какой-то степени с его экранизацией — фильмом «На ярком солнце» Рене Клемана. Возможно, вы, намеренно или случайно, проводили какие-то параллели с книгой или фильмом при работе над «Мечтой Кассандры»?

Вуди Аллен. Нет, такого не было. Я не поклонник фильма «На ярком солнце». И не могу сказать, что мне нравится проза Хайсмит, хотя когда ее экранизировал Хичкок — это другое дело. Идея «Мечты Кассандры» родилась из написанной мной ранее пьесы о семье, которая очень ждала приезда дядюшки — каждому была нужна его помощь. В пьесе, однако, дядя не собирается никому помогать. Он приезжает вместе со своей девушкой, и один из племянников влюбляется в нее, там совсем другая история. А потом я подумал: а что, если дядя попросит об одной услуге, которая поднимет важные нравственные вопросы, а в итоге приведет к падению, к кризису? Этот сюжет показался мне чрезвычайно интересным для воплощения в кино — в нем был саспенс и напряжение, присущие настоящему триллеру.

Синтия Лючиа. А как называется пьеса, о которой вы рассказали?

Вуди Аллен. Э-э... Представляете? Написал пьесу и забыл, как она называется... Она идет в Париже, на французском... Она называется... «Подержанная память» (A Second Hand Memory).

Синтия Лючиа. В картинах «Преступления и проступки» и «Матч-пойнт» чувство независимости, а также доброе имя — все то, что дают деньги и положение в обществе, — позволяют героям выйти сухими из воды. В «Мечте Кассандры» совсем иной исход. С чем это связано в большей мере — с отсутствием опоры, положения или именно со слабостью духа?

Вуди Аллен. Не забывайте, что в фильме убийство все же сходит дяде Хоуарду с рук. Дело в том, что я вырос в обществе, в котором верили, что преступ-

ление никогда не приносит выгоды, что преступник в конце концов будет пойман и наказан, а праведник восторжествует. Конечно, такая жизнь была бы прекрасна, но я понимал, что на самом деле мир устроен по-другому. Я всегда чувствовал, что не распределение в рай или ад (я в них не верил), за которые отвечает церковь, не закон, который наказывает преступника (далеко не всегда) определяют поступки человека; единственное, что им руководит, — это его собственные представления о морали. Если преступление для него в порядке вещей, он совершит его. И если оно сходит ему с рук, значит, так оно и должно быть — по его понятиям. Жизнь — не сказка, наказания не существует. Каждый день мы наблюдаем множество преступлений, от мелких уличных до крупных афер и махинаций, совершаемых в том числе и высокими официальными лицами. И в основном преступления остаются безнаказанными. Безусловно, честные, порядочные люди есть везде, совесть — их единственное спасение. Мне всегда интересны истории о людях без совести, поскольку напряжение, конфликт в таких сюжетах сильнее, на их почве можно более глубоко и здраво рассуждать о нравственности, наблюдать ее становление или упадок.

Синтия Лючиа. Вы как-то сказали, что «Мечта Кассандры» — фильм о судьбе. Какими изобразительными средствами выражен этот мотив?

Вуди Аллен. Я счел, что фильм должен быть снят очень естественно, события в нем развиваются в простой повествовательной манере. Здесь не должно быть условностей и стилизации, здесь нет места логике сновидения.

Синтия Лючиа. Это интересно, потому что музыка Филипа Гласса добавляет некую условность, которой, как правило, нет в музыкальном сопровождении многих ваших фильмов. Какой эффект в данном случае вы пытались создать с помощью музыки? Это единственный раз, когда вы использовали оригинальную партитуру?

Вуди Аллен. Нет, я делал так и раньше. Из тридцати с лишним фильмов оригинальные партитуры использовались в трех или четырех. Но чаще всего, конечно, музыка у меня была заимствованной. Я никак не мог придумать, какой должна быть музыка в «Мечте Кассандры», а потом мне в голову пришла идея пригласить Филипа Гласса. Я позвонил ему, и он заинтересовался моим предложением. Мне хотелось, чтобы музыка дополняла сюжет, чтобы она стала штрихом, который подчеркивает трагизм рассказываемой истории. Музыка Гласса такая тяжелая, порой зловещая, как бы предвещающая опасность... Гласс гений. Как-то он показал мне один фрагмент, невероятно сложный, пугающий, и я сказал: «О боже, это то, что нужно! Причудливая, пугающая музыка, в ней одной уже — весь сюжет, просто потрясающе!» На что он ответил: «Нет, это тема любви, когда герой встречает девушку. Зловещую часть я пока не вставил». Этот момент наиболее точно характеризует его подход к делу, а в итоге получилась замечательная звуковая палитра.

Синтия Лючиа. Пожалуй. И все же, на мой взгляд, в этой музыке есть неоднозначность — ее можно воспринять и как дополнение, и как противоречие этой самой естественности изображения.

Вуди Аллен. Мне кажется, фильм снят очень натуралистично, жизненно, и музыкальное сопровождение полностью соответствует этому стилю. Оно служит именно дополнением к действию фильма. Это не была стилизованная партитура, как в фильме Софии Копполы «Мария Антуанетта», где использовалась современная музыка. Ход довольно рискованный, продиктованный чистым вдохновением, но сама идея блестящая. В «Мечте Кассандры» нет ничего подобного. Я просто хотел, чтобы музыка была частью действия, чтобы повествование шло, как идет сама жизнь.

Синтия Лючиа. Вы говорили, что стараетесь снимать в основном общими планами, оправдывая это ленью. При этом не нужна переброска или повторная съемка отдельных сцен. В сцене, когда братья обсуждают предложение дяди Хоуарда, они проходят под мостом, движутся из темноты к свету. Это по-

трясающий по композиции кадр, благодаря которому сама идея движения на психологическом и духовном уровне становится почти осязаемой. Чувствуется, что здесь проделана сложная работа по согласованию движений камеры и актера.

Вуди Аллен. Место действия и освещение выбираются в соответствии с общей идеей сцены, они помогают эту идею выразить, от них зависит производимый сценой эффект. Когда я говорил про лень, я не преувеличивал и не уходил от ответа. Взять хотя бы сцену, в которой братья беседуют с дядей под деревом. Это очень длинная сцена — в сценарии написано несколько страниц диалога. Кто-то, возможно, снял бы ее — и это выглядело бы очень эффектно — сначала с точки зрения одного персонажа, потом — другого, затем через плечо третьего и так далее, можно изобрести десятки комбинаций. Можно работать над одной сценой несколько дней. Я делал не так: я просто включил камеру и перемещал ее немного в течение всей сцены, пока не пришлось все-таки снимать с переброскими. Когда я говорю, что ленюсь снимать замысловато, то имею в виду, что у меня не хватает терпения на все это. Сначала снимать с позиции одного героя, потом переходить на другого и снова снимать тот же материал, затем повторять все то же с другими актерами — на это ухо-

«Мечта Кассандры»

дят часы, дни, и ты словно стоишь на месте, все время переснимая одно и то же. Я так не могу. Я планирую сцену рано утром и к двум часам дня могу приступать к съемкам. Мы снимаем семь страниц диалога одним кадром. С первого раза получается не всегда, зато со второго или с третьего — наверняка. И вот уже готов весь эпизод. Актеры ценят это, им не приходится без конца повторять одно и то же. Они могут спокойно погрузиться в длинный диалог, а не произносить по одной фразе перед каждым быстрым переходом к другому кадру, что уже не актерская игра. Такой метод работы для меня наиболее подходящий, в том числе и потому, что я ленив.

Синтия Лючиа. Такой необычный подход позволяет зрителю особым образом почувствовать взаимосвязь персонажей со средой, с окружением, их взаимоотношения с другими героями. Среди прочих в «Мечте Кассандры» хочется выделить сцены семейных обедов, все они, как мне кажется, сняты похожим образом. Меня восхищает ваша манера показывать динамику семейных отношений, особенно в первом эпизоде за столом, где мы видим, как все устали от слов матери об успехах дяди Хоуарда. Позднее мы видим, как мать счастлива за своего сына, она даже не вспоминает о Хоуарде, пока один из братьев не заводит о нем речь, словно следуя негласному ритуалу под названием «обед невозможен без разговора о дяде и без следующей за этим ссоры». Мне кажется, это проявление необыкновенной проницательности, ведь подобные «ритуалы» — тонко подмеченная особенность, присущая большинству семей. Здесь чувствуется особо прослеженная динамика семейных отношений.

Вуди Аллен. Мать буквально боготворит своего брата, идеализирует его. Он очень мало времени прожил в семье, помогал им материально, ведь деньги — самая верная поддержка. Да, он не уделял им достаточно времени, зато давал деньги. Его визиты были нечастыми, но когда он приезжал, он обязательно проверял, все ли у них хорошо. Отец семейства терпеть его не может, потому что жена вечно превозносит брата до небес, ставит в пример — он толковый, он богат и успешен, он добился всего в жизни. Неудивительно, что отцу эти разговоры не по душе, ему, скромному работяге, владельцу ресторана, вынужденному зависеть от брата жены. Сыновья восхищаются дядей так же, как их мать, и для них он — идеал преуспевающего человека. И его щедрость, естественно, распространяется и на любимых племянников.

Синтия Лючиа. А скажите, имеет ли для вас значение, где люди смотрят ваши фильмы — в кинотеатре или по телевизору?

Вуди Аллен. Разумеется. Лучше смотреть их на большом экране. Кино именно для этого и создано. Конечно, сегодня вы можете сесть дома перед огромным экраном современного телевизора, который мало отличается от экрана кинотеатра, но ведь совсем другое дело — смотреть кино в настоящем кинозале, полностью погрузившись в действие, а затем вместе со всеми выйти на улицу, обсуждать фильм, спорить, делиться впечатлениями. Это определенный социальный опыт, общение, развитие. Так что я не сторонник просмотров фильма, особенно в первый раз, на DVD. Но ничего не поделаешь, такова уж сегодня наша культура.

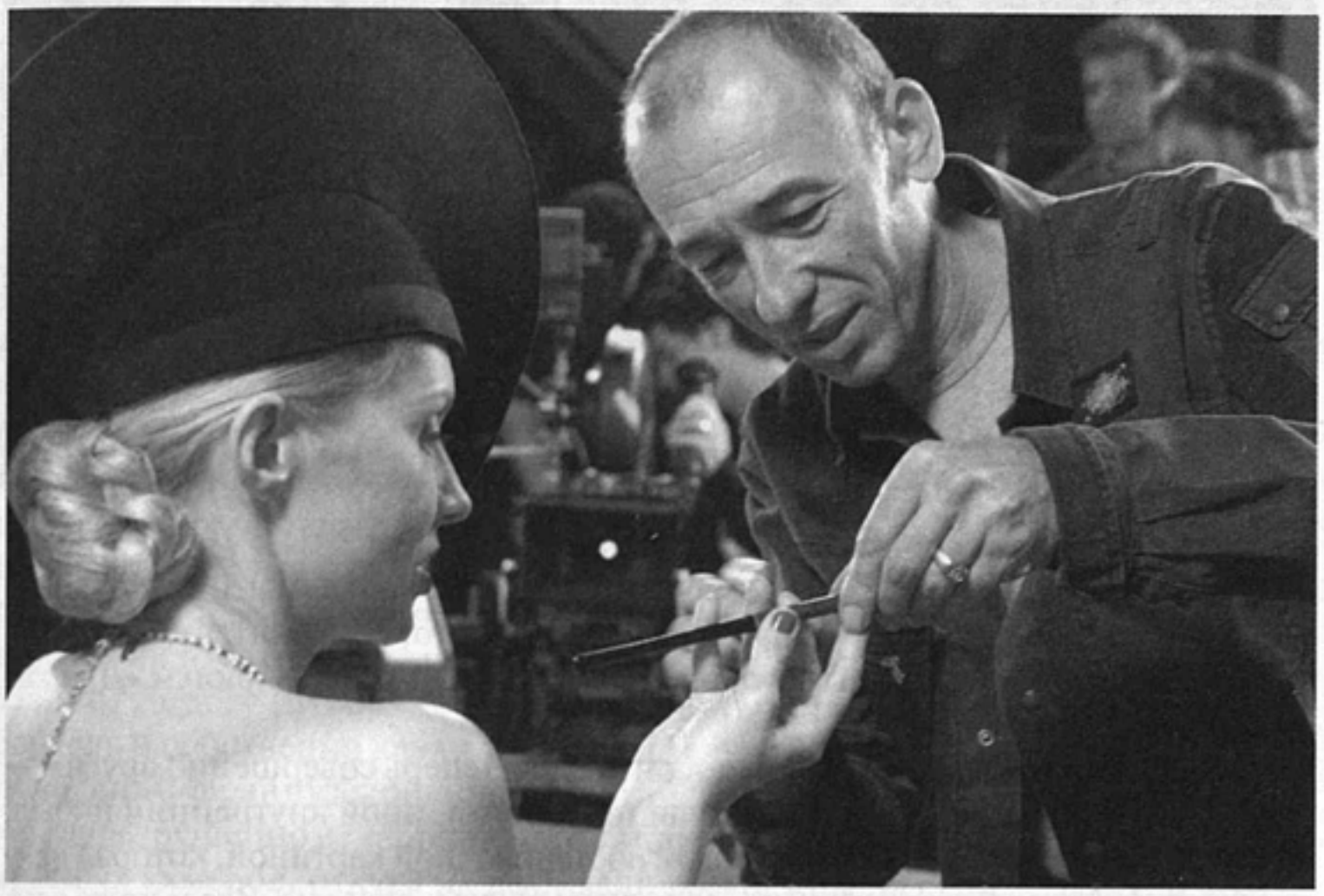
Cineaste, Winter 2007 — Spring 2008, Vol. 33, № 1 & 2

Перевод с английского Е.Паисовой

СЕРГЕЙ ДЕБИЖЕВ:

«Кино — это авантюра»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АЛЕКСАНДРА ТУЧИНСКАЯ



Сергей Дебижев на съемках фильма «Сезон дождей»

Александра Тучинская. Вы художник по первой профессии и по образованию. В кино начинали тоже как художник, работали как клипмейкер. А что привело вас в кино?

Сергей Дебижев. Сейчас, по прошествии многих лет, я могу сказать, что классическое художественное образование помогает мне в том деле, которым я занимаюсь. К сожалению, собственно кинематографическое образование имеет существенный изъян: оно не дает глубокого представления об искусстве как таковом.

Кинематограф только подбирается к тому, чтобы называться искусством, и неизвестно, достигнет ли он этого ранга вообще, потому что уйти ему от своего детства в качестве аттракциона довольно трудно. Кинематограф — крайне агрессивное, феерическое, динамичное занятие, этим он меня и привлекает. Динамика сама по себе для меня является основополагающей и системообразующей. Искусство развивается, время уплотняется, и как только появилась возможность заняться кино, я погрузился в него с головой и получаю огромное удовольствие.

А.Тучинская. Вас знают как представителя питерского киноавангарда. Кем вы сами себя считаете — традиционалистом или авангардистом?

С.Дебижев. Было время, когда я «работал» новатором, теперь же я традиционалист в кубе и даже консерватор до мозга костей. Я считаю, что в кино гораздо больше отрицательного, чем положительного. Традиционное искусство более возвышенно, полезно и необходимо человеку, чем эта динамика, эта бешеная гонка, которая навязывается движущимся изображением. Осознавая это, я — за полный отказ от целого ряда вещей, которые введены в сегодняшнюю практику.

А.Тучинская. Например?

С.Дебижев. Я против того, чтобы существовали космические исследования, компьютеризация, телевидение, кино, рок-н-ролл...

«Два капитана—2»

А.Тучинская. Которым вы отдали свою дань...

С.Дебижев. Тем не менее... Это совершенно деструктивные явления, которые, я считаю, сбили человека с нормального, стройного, большого пути.

А.Тучинская. А могли бы вы сегодня снять свой «знаковый» фильм «Два капитана—2»?

С.Дебижев. Думаю, да. Но, конечно, он был бы теперь совершенно другим — другие внешние характеристики, иная технология, иной внутренний посыл. Сейчас я работаю над большой игровой постановочной картиной, которая как-то связана с «Двумя капитанами», во всяком случае, духовно. Здесь тоже есть некая последовательность ассоциативных связей, которые нелинейно проводят мысль. Это игровая картина, которая должна быть в прокате. На мой взгляд, это будет первый опыт баланса между творческим и коммерческим кино. Обычно считается: либо снимаешь пыльное интеллигентное и крайне скучное кино, либо делаешь экшн и он идет на экранах. В первом случае — на экранах фильм не появляется, его показывают по телевидению в два часа ночи. Я пытаюсь сломать это разделение и сделать нечто, сочетающее в себе обе задачи.

А.Тучинская. Расскажите, что это будет за фильм.

С.Дебижев. Рабочее название — «Сезон дождей», действие происходит в разные времена, в разных странах: в России, Франции и в королевстве Камбоджа. Современные эпизоды будут развиваться в этих странах, эпизоды прошлого там же, но в самом начале XX века, во время второй мировой войны и в 50-е годы, когда происходил распад старой колониальной системы, когда наступил конец французского протектората в Юго-Восточной Азии. Премьера назначена на 20 августа. Мы делаем все, чтобы успеть к этому времени и даже к фестивалю «Кинотавр».

А.Тучинская. В картине участвуют отечественные звезды?

С.Дебижев. Да, среди исполнителей есть очень известные актеры, такие как Алексей Серебряков, Ксения Раппопорт, которая сейчас находится на взлете своей популярности, Рената Литвинова у нас играет странную роль, названную «Демон гламура». Заняты Михаил Ефремов, Вержбицкий, Бугаев-Африка. Участвует и пока неизвестный в кино мощный молодой актер из питерского Небольшого драматического театра Даниил Шигапов, у которого большое будущее. Когда я увидел этого актера, то сразу понял, что это наш самый отрицательный герой Гарри.

А.Тучинская. Как развивается сюжет?

С.Дебижев. Действие в картине движется не как в обычном фильме. Все происходит запутанным образом. К тому же постоянно меняется жанр: то это драма, то трагикомедия, фэнтези, мистика, триллер, приключение. Все переплетено. Меняется стилистика, и это — принцип. Современный зритель — таково сегодняшнее восприятие — не может сосредоточить внимание на одном кадре, который длится минуту. Зрителя не удержать дольше пятнадцати минут и на одной стилистике. Исходя из этой идеи, я считаю, что чем чаще стилистика меняется, тем живее внимание аудитории. Снимал картину молодой, но уже много что сделавший оператор Антон Дроздов.

А.Тучинская. Поскольку вы говорили об исторических реалиях, это, вероятно, будет костюмный фильм?

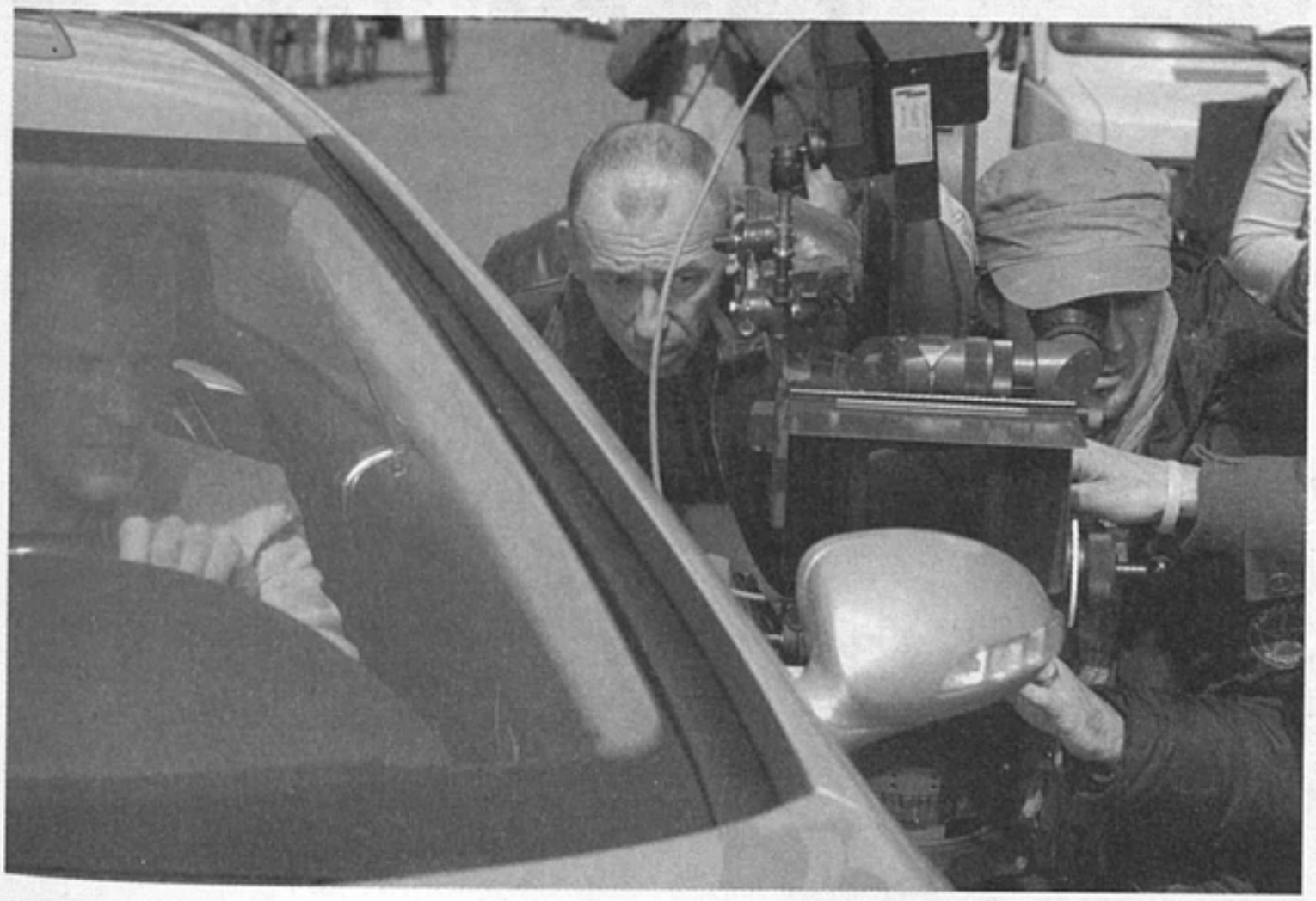
С.Дебижев. Конечно. Это костюмная картина, она сложна и драматургически. Там будут не только любовные треугольники и погони, но исторические перипетии, которые определяют сложные отношения нескольких поколений людей. Добавлю, что в фильме будут масонская тема и шпионский сюжет. То есть вязь такая, что я сам перестаю уже все отчетливо понимать.

А.Тучинская. Кто же писал сценарий?

С.Дебижев. Я и писал. Мое последнее путешествие в Камбоджу дало мощный толчок к написанию сценария: я там увидел нечто сюрреалистическое, поразительное, не укладывающееся в голове. Дело в том, что в 1917 году, когда Европа еще купалась в крови мировой войны, колониальная французская Камбоджа жила как ни в чем не бывало, наслаждаясь всеми благами цивилизации. Кому-то пришло в голову проложить дорогу в джунглях и на горе, на километровой вершине, окруженной реликтовым лесом, построить казино. Дорогу рубили четыре года и выстроили роскошную гостиницу, бордель и собственно казино. Там есть и виллы, в которых жили несколько поколений французской аристократии. Это место до сих пор существует в полуразрушенном, заброшенном виде. Потом там был последний оплот красных кхмеров, откуда их выбивали вьетнамцы на своих танках, и дорогу разворотили, превратили в месиво. Это такой «Титаник» на горе. На меня это произвело столь сильное впечатление, что я решил сделать некую историю в кино.

А.Тучинская. Значит, вас заинтересовал прежде всего контрастный фон для вашей истории?

С.Дебижев. Большая постановочная картина меня интересовала прежде всего возможностью необычной формы. Я себя считаю законченным формалис-



Сергей Дебижев на съемках фильма «Сезон дождей»

том, и для меня внешняя сторона явлений важнее всего. Я думаю, что если внимательно к чему-либо присмотреться с внешней стороны, то четче можно увидеть то, что внутри. На поверхности лежит всё, форма открывает суть вещей. Я вообще не сторонник углубленного погружения. Аналитика мне чужда — мне, в общем, все ясно.

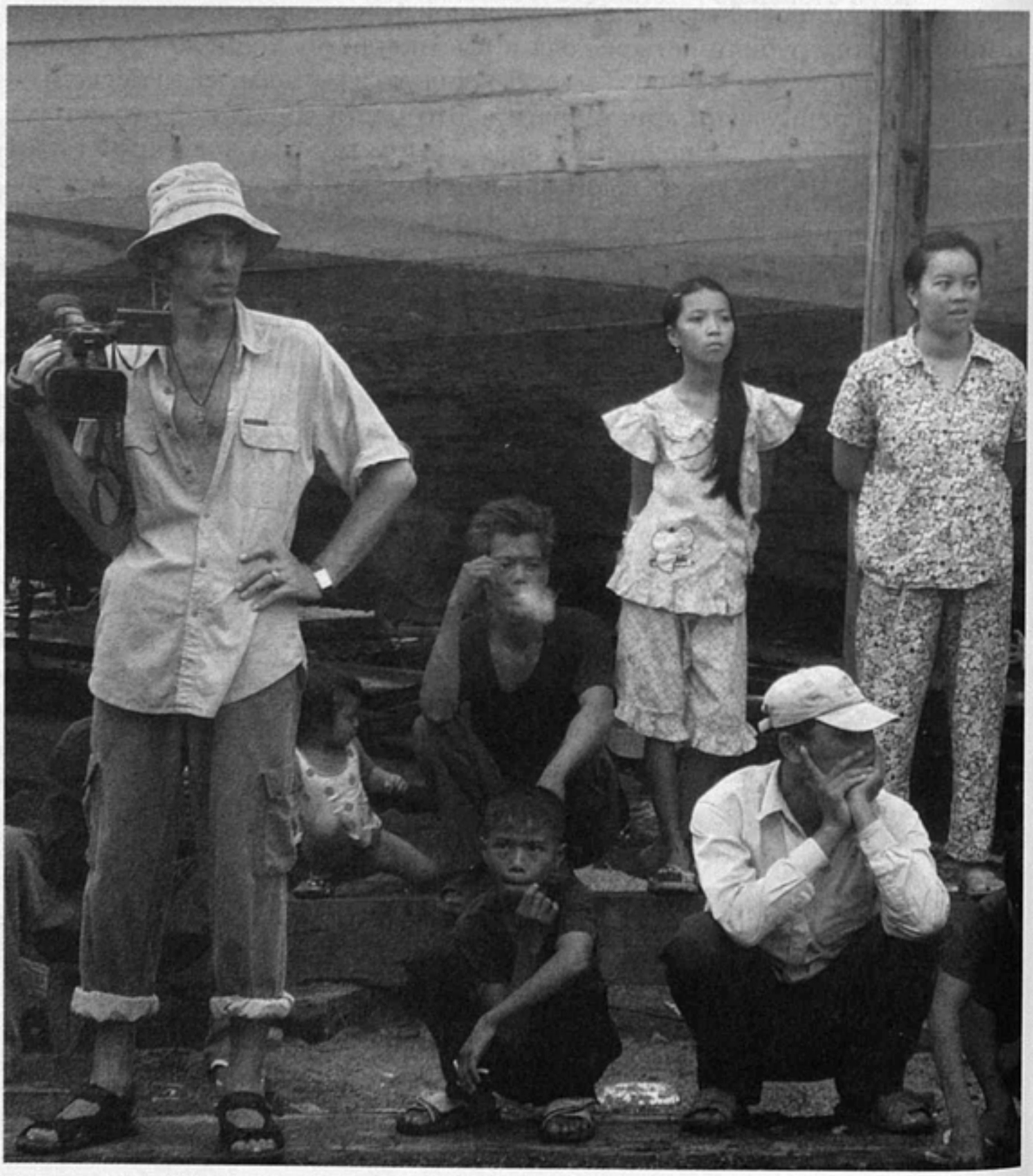
А.Тучинская. Кто писал музыку к фильму?

С.Дебижев. В картине будет звучать музыка Бориса Гребенщикова. Но наш основной композитор — Виктор Сологуб. Он очень востребован: сотрудничает с Лондонской студией, которая — странное совпадение — записывает оставшихся в живых камбоджийских музыкантов. Их осталось крайне мало — буквально несколько человек, представителей традиционного театра, музыки, искусства. Их спасение — чистая случайность. Вообще же в этом месте культура была сметена с лица земли, она уничтожалась целенаправленно.

А.Тучинская. Скажите, а ваши документальные картины — путешествия в экзотические страны, которые вы сделали на Ленинградской студии документальных фильмов, не связаны с этим проектом?

С.Дебижев. Нет, это совершенно параллельные работы. Если бы не случилось это мое впечатление, вылившееся в игровую картину, я сейчас продолжал бы свой документальный цикл.

Мне хотелось бы делать бесконечный ряд фильмов, которые мы посвящаем мировым культурам и религиям, но это не обычные информаци-



На съемках фильма «Сезон дождей»

онные повествования, а, скорее, серия впечатлений о тех местах, где происходит действие, впечатлений, которые мы хотим вызвать и у зрителей. Все фильмы объединены подзаголовком «В реальном времени» — так они и монтировались. В повествовании есть некая последовательность, которая, мне кажется, позволяет на все смотреть глазами участника событий: зритель ведет путешествие от начала до конца. Снято уже шесть фильмов, планируются фильмы «Марокко», «Эфиопия», мы надеемся показать и другие интересные места, еще оставшиеся на планете, если они к тому времени уцелеют.

Да, вернемся к музыке. В «Камбодже» использована музыка, написанная по разным поводам. Что-то Гребенщиков писал под изображение. Аутентичная камбоджийская музыка аранжировалась Б.Г. уже для нашей картины. Фильмы этого цикла были задуманы для продвинутых зрителей, которые любят путешествия и экзотику.

А.Тучинская. Вы заранее планируете концепцию, маршрут съемок, или все возникает спонтанно?

С.Дебижев. Ясно, что мы едем туда, где нам интересно побывать. Предварительно, конечно, проводится работа для выяснения ситуации в избранном месте. Так, наша первая попытка направиться в Эфиопию не удалась из-за военно-политических событий в этой стране. Поездка в Кению в настоящее время тоже совершенно невозможна, поэтому все наши планы и желания корректируются объективными обстоятельствами. Куда-то и вовсе не добраться — не летают самолеты, скажем, на Никобарские острова, где живут дикие племена.

Сложность таких путешествий — в совершенно непривычных условиях. Это, конечно, дороги, часто непроходимые, образ жизни населения, свой собственный ритм жизни людей. Например, в Камбодже, когда темнеет, местные жители должны спать, а группе нужно ехать. И шофера очень трудно уговорить ехать, а если он соглашается за какие-нибудь дополнительные пятьдесят долларов, то за рулем бьет себя по щекам, всячески себя пробуждая, и понятно, что это ему дается с трудом. Или когда мы снимаем в джунглях, то понимаем, что съемочный день нельзя затягивать до темноты, потому что как только стемнеет, отовсюду начнут сползаться змеи и нужно до этого погрузить оборудование в машины и уехать. Словом, экспедиции в такие экстремальные места — весьма серьезное предприятие.

А.Тучинская. В ваших документальных картинах все кадры связаны, как в цепочке. Как вы достигаете такого эффекта?

С.Дебижев. Мы монтировали так, чтобы каждое изображение цеплялось за предыдущее, было с ним связано. Надо сказать, что это не простое дело, не просто и снимать так. Благодаря тому что появились легкие профессиональные камеры, можно самому снимать, а не втолковывать оператору, что тебе нужно. Если у тебя есть цепкость, скорость, реактивность и ты в состоянии не только смотреть, но и видеть, то можно уловить объект в движении, как будто снято с четырех камер одно и то же. Этот эффект есть и в «Камбодже», и в «Индии».

В процессе работы с изображением я сделал такое открытие, которое называю «монтаж-поток». Я с легкостью и удовольствием монтирую поток изображения, в котором вижу особый смысл: считаю, что такой монтаж имитирует работу человеческого мозга. Отсюда и идея серии фильмов, которые позволяют мне путешествовать, бывать в разнообразнейших местах и создавать совершенно необязательные, абсолютно отстраненные творческие вещи, лишенные назидательности и информативной структуры, эдакие гигантские клипы по двадцать шесть минут.

А.Тучинская. То есть это клипы навыворот — из этой структуры вы хотите извлечь художественный смысл?

С.Дебижев. Собственно, сама задача — художественная. Приемы изображения будут меняться, но в результате должна получиться серия фильмов, которые сохранят для будущего архаические уклады жизни, станут документом, который зафиксирует сегодняшнее состояние тех мест, которые очень скоро могут исчезнуть с лица земли. Цивилизация наступает, все меняется очень быстро. В той же Камбодже, когда я снимал документальный фильм, по улицам Пномпеня ездили велорикши, мотоциклисты и велосипедисты, а уже через три года, когда мы снимали игровую картину, там ездили «Лексусы», «Мерседесы» и прочие «Лендроверы». Сильно изменилась жизнь плавучей деревни, весь ее традиционный уклад, так полно зафиксированный в моей документальной картине «Камбоджа». Сейчас это уже совсем другой мир, и, мне кажется, я своевременно взялся за такую работу и хочу ее продолжить.

А.Тучинская. Вскоре ведь можно всего этого не застать...

С.Дебижев. Вот именно. Надо пытаться успеть застать.

А.Тучинская. Вы известный, успешный клипмейкер, и ваши клипы тоже были сделаны по такому принципу — «поток изображения».

С.Дебижев. Да, это мое «ноу-хау». Когда закончу игровую картину, то, скорее всего, вернусь к своему документальному циклу.

А.Тучинская. Судя по всему, кино дает вам возможность авантюры на высоком уровне?

С.Дебижев. Кино это — авантюра на всех уровнях. А игровое кино не только авантюра, но и катастрофа. Я много раз говорил, что если бы знал, насколько трудна профессия, сколько духовных и физических затрат потребуется, сколько крови будет из меня выпито, я бы не стал во все это пускаться.

А.Тучинская. Сложность в коммерческой стороне или в чем-то другом?

С.Дебижев. С коммерческой стороной все понятно. Если будет прокат, то все окупится. Фестивальный аспект — это одно: странность и необычность всего проекта привлечет внимание к картине. А динамика и острота позволят ей иметь и коммерческую составляющую. Сложность не в этом, сам процесс съемок, монтажа, озвучания и прочего в нашем кинопроизводстве так запутан и неорганизован, что приходится преодолевать огромное количество препятствий и решать такие привходящие нетворческие проблемы, что я в следующий раз сильно подумаю, стоит ли браться за игровой фильм.

А.Тучинская. Это связано, вероятно, с тем, что в большой картине вы зависите от большого количества сотрудников?

С.Дебижев. От массы людей, часто просто непрофессиональных, как оказывается в процессе работы, не соответствующих тем задачам, которые они обязаны решать на своих местах. Это крайне неблагоприятная ситуация в нашем кинематографе, которая, конечно, должна и будет преодолена. Правда, к сожалению, она будет преодолеваться по американским голливудским принципам, что доказывает сегодняшнее высокобюджетное кино, боевики, которые у нас снимаются, — типа фильма Федора Бондарчука.

А.Тучинская. Как вы вообще относитесь к коммерциализации кинематографа? Ведь начинали вы в конце 80-х годов, когда вопрос не стоял, как сейчас: достал деньги — снимай. Финансирование было государственным, не то что теперь.

С.Дебижев. Государство кое-что дает и сегодня, но все же финансирует картины, конечно, не в полном объеме: на эти деньги более или менее сложную постановочную картину не снять, если только действие в ней не происходит в лесу с участием трех исполнителей. Сейчас дело обстоит таким образом: деньги от государства — что-то вроде стартового капитала. И если сценарий и состав исполнителей устраивают продюсеров, то они находят возможность финансировать проект. Это одна ситуация. Другая — в проект вкладывают-

ся огромные деньги, чтобы вернуть еще большие. Сейчас все это просчитывается. Бывают, конечно, непредсказуемые феномены, как, например, «Остров» Павла Лунгина, который вряд ли был рассчитан на широкий прокат. Но это исключение.

А.Тучинская. И вы спокойно, без предубеждений относитесь к такому просчету судьбы фильма?

С.Дебижев. Что касается нашей картины «Сезон дождей», то просчет здесь вряд ли возможен — мы делаем что-то новое, чего раньше не было, и это единственное оправдание нашей затеи. Я вообще считаю, что делать то, что уже делали или могут сделать другие, не имеет никакого смысла. Тратить часть своей единственной Богом данной жизни на то, что может сделать еще кто-то, — безумная расточительность.

А.Тучинская. Кто продюсирует «Сезон дождей» и каков его формат?

С.Дебижев. Основной продюсер — Санкт-Петербургская студия документальных фильмов, которая имеет возможность продюсировать одну игровую картину в год. Главный продюсер — Вячеслав Тельнов, до недавнего времени директор СПбСДФ, ныне директор «Ленфильма». Формат строго регламентирован для прокатных лент: длительность — 110 минут.

Я думаю, что и реклама нашего фильма должна быть не совсем обычной, лучше всего, чтобы она была интерактивной, шла бы через Интернет, так как «Сезон дождей» рассчитан на продвинутую молодежную аудиторию.

А.Тучинская. Когда вы закончите ваш цикл, что будете делать дальше? Скажем, взялись бы снимать телесериал?

С.Дебижев. Конечно, я предпочел бы снимать то, что придумываю сам. Но я не стал бы чураться и чужой интересной идеи. У меня нет никаких предубеждений. Однако я сторонник древнекитайской идеи недеяния: если можешь ничего не делать — не делай. Делай только то, что необходимо и что можешь сделать только ты. Тратить свою жизнь на что-то другое нецелесообразно.

Санкт-Петербург

M E D I A

СЕРГЕЙ МУРАТОВ

Земноводные выходят на сушу

От люмьеровских фильмов к горизонтам экранной культуры

Сорок лет назад в журнале «РТ» («Радио и телевидение») была опубликована моя статья «Кино как разновидность телевидения». Она вызвала довольно бурную реакцию, переиздавалась за рубежом. Значительно позже я узнал, что в те годы студентов ВГИКа обязывали читать эту статью как сочинение «адвоката дьявола», каковое надлежало радикально изобличить, не оставив от доводов автора камня на камне. Признаюсь, что заголовок появился раньше самой статьи. Конечно, он был эпатажным — тем более в глазах кинематографистов, именовавших телевидение в лучшем случае «младшим братом». Тогда мне и в голову не могло прийти, что через несколько десятилетий заголовок окажется банальным и архаичным, а телевидение и кинематограф превратятся в частные случаи *всемирной экранной культуры*.

Личинка экранной культуры

Возникновение и развитие этого феномена XX—XXI веков уместнее сопоставить с эволюцией бабочки. Сначала рождается из яйца личинка, потом личинка становится гусеницей, гусеница — куколкой, а из куколки, собственно, высвобождается бабочка. Но что же общего между бабочкой и личинкой? Лишь то, что все эти особи — одно существо. В возрастной психологии это называется теорией стадиального развития. Новорожденный... малыш... подросток... юноша... профессор, читающий с кафедры лекцию об эволюции бабочки... И все они — тот же самый единственный индивидуум. Но если задача психолога — наблюдать, как растут люди, то задача эстетика — наблюдать, как развиваются эстетические феномены: взрослеют, дополняют (а то и сменяют) друг друга и... исчезают.

Личинка экранной культуры — документальный фильм. Дата рождения — 28 декабря 1895 года. Место рождения — Париж, Бульвар Капуцинок, 14. Свидетели — первые тридцать зрителей, заплатившие по одному франку за вход.

Из десяти фильмов братьев Люмьер, показанных на первом в мире киносеансе, девять были документальными и один игровой (речь идет о «Политом поливальщике»). Казалось бы, такое соотношение — девять к одному — должно было сохраниться и в будущем. Но случилось «с точностью до наоборот». Игровые фильмы, заполонившие экраны сотен тысяч кинотеатров и миллионы телеприемников, породили большое количество ценителей Феллини, Бергмана, Тарковского и намного их превосходящую армию любителей телесериалов. Имена актеров и режиссеров у всех на слуху. Что же касается до-

кументалистов... Соотношение один к девяти выглядело бы здесь излишне комплиментарно.

Примерно треть века миром правил кинематограф. Следующую треть занимало противостояние кинематографа и телевидения. В последней трети прошлого века появляется видео, а в конце столетия и в новом тысячелетии активно развиваются Интернет и персональная мобильная связь.

Путь от человечества к человеку

Многие исследователи полагают: кинематограф не что иное, как новая фаза искусства. Великий Немой — стадия изобразительного искусства, пантомимы, балета. Появление звука в кино — фаза освоения драмы (театра) и великой литературы. Изобретение телевидения породило десятки дискуссий — чем оно, телевидение, отличается от кино и отличается ли вообще? Было сломано немало копий и высказано множество аргументов, но наиболее убедительным показалось детское наблюдение (устами младенца!): «В кино люди разговаривают друг с другом, а с телеэкрана они говорят с нами». Исходя из этого постулата, телевидение можно считать новой фазой человеческого общения. Не как предмета изображения, а как современной среды существования человечества. Наряду с газетами и радио.

При этом речь идет об общении ежедневном — так сказать, об экранной периодике, рассчитанной на постоянных зрителей, а значит, и на возможности появления постоянных героев, что и привело к возрождению сериалов как органичной составляющей периодики.

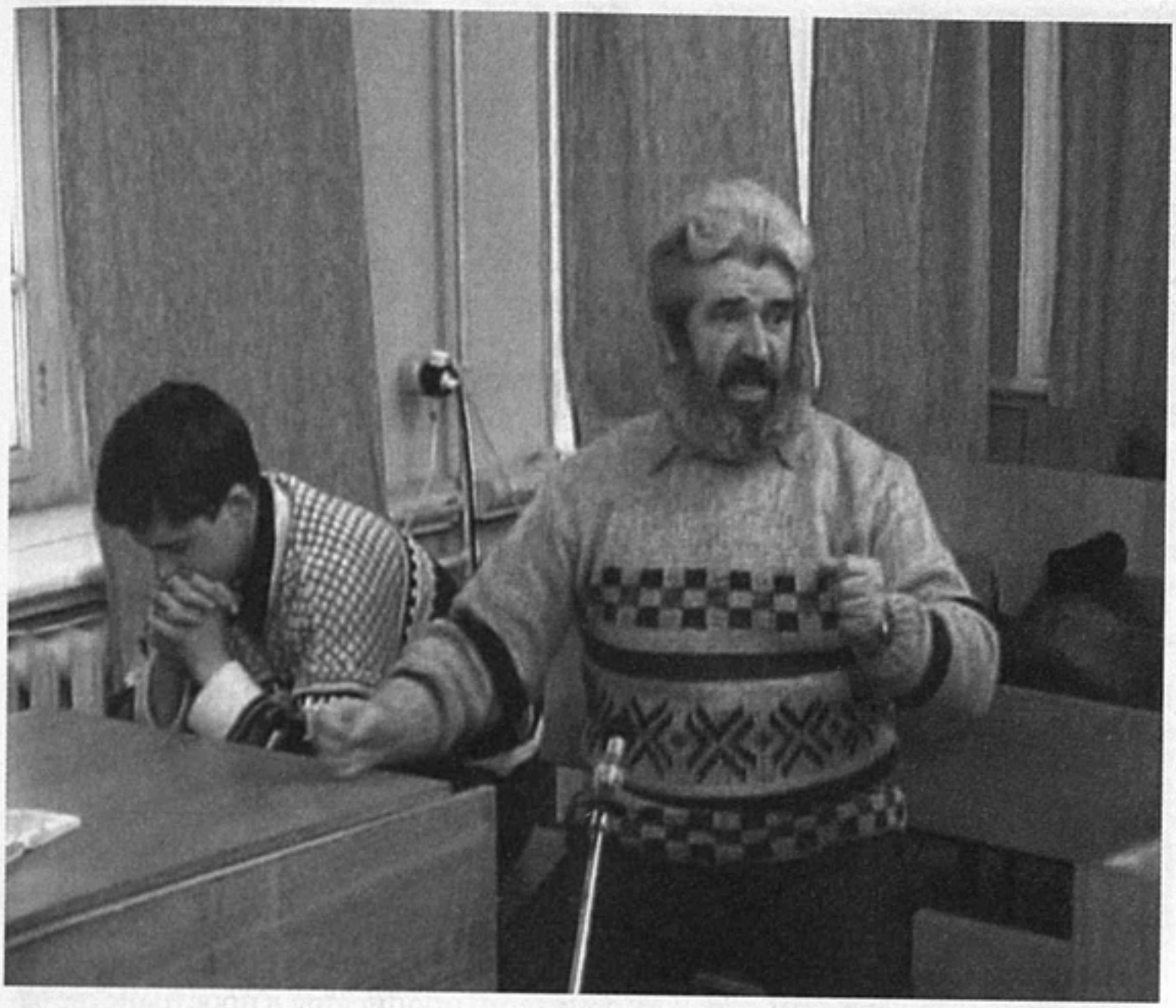
Другая особенность телевидения — централизация. Поначалу вещание местное, или «островное», затем — с появлением ретрансляторов и спутников — национальное и, наконец, мировое. Телевидение способствует интеграции общества и возникновению — сначала наряду с еженедельными журналами кинохроники, а затем и вместо кинохроники, окончательно утратившей заслугу оперативности, — ежедневных и ежечасных выпусков новостей вплоть до ежесуточных информационных телеканалов. Инциденты исключительного характера — мировые чемпионаты, высадка людей на Луне или, скажем, Нью-Йорк 11 сентября 2001 года — превращают все человечество в одного сопереживающего свидетеля прямой трансляции с места события.

Весь мир с доставкой на дом

ТВ — кратчайшее расстояние между человеком и человечеством. Точнее, путь от человечества к человеку. Доставка в дом воды не с помощью коромысла с ведрами, наполненными в колодце, а самого колодца. Отныне чтобы увидеть желаемое зрелище, не обязательно добираться до стадиона, взбираться на смотровую площадку или покупать билеты в кинотеатр. Зрелище само приходит в нашу квартиру. ТВ — информационный водопровод. Весь мир с доставкой на дом. Добавьте к этому еще возможность интерактива.

Сам себе телецентр

Появление в начале 60-х видео стало своего рода альтернативой государственному вещанию. Оно означало процесс децентрализации телевидения. Первые домашние видеомагнитофоны (весом не менее 15 килограммов и стоимостью не менее 500 фунтов стерлингов) и первые личные громоздкие видеокамеры обещали зрителям, что в недалеком будущем — по мере упрощения новой техники — возможность создавать экранные произведения будет подвластна всякому. Это открывало дорогу творчеству — независимому, партизанскому, бесцензурному. В том числе и тому, в котором находили свое призвание любители андерграунда. И чем больше в мире обладателей личных камер, тем больше экранных точек зрения на окружающую действительность. «Никто в одиночку не знает столько, сколько знают все вместе» — гласит надпись на древней датской ратуше.



«Лешкин луг», режиссер Алексей Погребной

Новые горизонты

Кинематограф, телевидение и видео заложили фундамент всемирной экранной культуры, своим рождением обязанной технической мысли XX века. Это происходящее прямо на наших глазах и все более зримое постижение жизни общества заставляет вспомнить об эволюции всемирной литературы, которую невозможно себе представить, не изобрети человечество в свое время письменность. Правда, тогдашнее развитие поначалу двигалось, как в перевернутых песочных часах, в обратную сторону. Письменность позволяла передавать персональное сообщение от одного человека к другому. Печатный станок — «изобретение более божественное, чем человеческое», как заметил средневековый автор одной из первых деклараций об издательских правах, — предоставил возможность тиражирования запечатленного слова. Таков был путь, где каждый новый этап не заменял предыдущий, а дополнял существующий оркестр все новыми инструментами и звучанием.

Современная экранная культура проделала путь обратный — от промышленных киноимперий, от федеральных и международных телеканалов к персонификации — видеотворчеству малых групп и даже отдельного автора (он же — сценарист, режиссер, оператор). А завершающим аккордом этой зримой симфонии стал Интернет (1991).

Я присутствую

Аппетит этого новорожденного чуда технической мысли оказался всепоглощающим. Сначала Интернет набросился на тексты, затем на музыкальные звуки, вобрал в свое чрево телевизионный эфир и стал наконец переваривать фильмы. Малыш на глазах превращался в Гаргантюа. И одарял этими гастрономическими потребностями своего владельца. Нетрудно вообразить, что со временем Интернет-экрану — а значит, и нам — окажется доступным не только все, что когда-либо было на земле напечатано, но и все, что когда-либо было отснято, включая кадры хроники, на поиски которых режиссеры

тратили годы и месяцы. Кое-кто из документалистов уже схватился за голову: «Это что же — каждый сумеет у себя дома смонтировать документальный фильм?» Опасения иллюзорны. Разве не каждый из нас может воспользоваться всеми теми словами, которыми написаны романы Достоевского или пьесы Шекспира? Ведь все слова, безусловно, доступны всем. Но много ли в мире Шекспиров и Достоевских?

«Развитие киберпространства опережает эволюцию наших теоретических представлений о нем, — говорится в Меморандуме Фонда исследований и социальных инициатив Rambler. — Интернет — это *коллективный разум*, который работает со скоростью мысли, иногда даже быстрее — со скоростью интуиции. [...] Теперь, когда знание существует в едином пространстве, упорядоченном поисковыми системами, рейтингами, каталогами и доменами, мы можем наблюдать исчезновение границ и становление единого пространства/времени, в котором вся совокупность доступных обществу знаний и умений, накопленного опыта существует одновременно»[1]. Эта фраза констатирует возможности Интернета, но не возможности того, кто решил им воспользоваться. «Многознание не научает мудрости» — считали еще древние греки.

Если телевидение — кратчайшее расстояние от человечества к человеку, то Интернет — такое же расстояние от отдельного человека ко всему человечеству. Открывая личный сайт, ты подключаешь свои энергию и интеллектуальные способности к общему фонду коллективного разума и как бы возвещаешь миру: «Я присутствую».

Поразительно, что овладение компьютерной технологией детям дается намного легче, чем взрослым. Родители часто жалуются на то, что их дети часами сидят у компьютера. С медицинской точки зрения их опасения небезосновательны. Но хотя дети, как и их родители, прописаны в пространстве одной квартиры, в компьютерные часы они ускользают в киберпространство. В этой виртуальной жизни, где их родители все еще пещерные существа, они себя чувствуют в своем доме. Им присуще всеохватное восприятие реальности. Они — аборигены земного шара. Нельзя сказать, что такое восприятие человечеству незнакомо. Мы угадываем его в стихах Уолта Уитмена и Велимира Хлебникова.

Что такое фильм?

До рождения телевидения этот вопрос вообще не существовал.

Он возник одновременно с появлением неведомой ранее электронной среды, воцарившейся в каждом доме, — телевизионной программы. Чем же фильм как особо организованное пространство отличается от нефильма — прямой трансляции, выпуска новостей, ток-шоу, сменяющих друг друга на поверхности кинескопа? Ведь все эти «форматы» сосуществуют на том же экране.

Наиболее общее, хотя и достаточно условное, определение фильма — «произведение».

Фильм отличается от программы не меньше, чем роман или повесть отличаются от газеты. Но разве нельзя считать и газету своего рода произведением? Можно, разумеется, если допустить существование произведения одного дня — того, когда газета поступает к подписчику. Газета вчерашняя, а тем более позавчерашняя, теряет свою актуальность, ради которой приобретается. (Со временем старые газеты, впрочем, обретают новую ценность — исторических документов.) Конечно, и роман можно напечатать в газете — так публиковались, скажем, многие романы Дюма. Но сегодняшнему читателю, даже соотечественнику автора, желающему обновить в своей памяти «Трех мушкетеров», странно было бы ради этой цели обращаться в библиотеку за подшивкой старых газет. Книга — особая форма организации текста, способная

[1] Делицын Л., Засурский И., Куринной И. Коллективный разум. Интернет в России в 2003 году. Цит. по: «Информационное общество», 2003, вып., 3, с. 32.

«Старая квартира». Ведущий Григорий Гурвич

совместить в себе цельность произведения и противостоять разрушительному течению времени.

От смежных телевизионных образований такое произведение отличается еще и запасом эстетической прочности. Оно рассчитано на неоднократное восприятие, ибо «свой истинный урожай документальный фильм собирает не в первый показ, а, может быть, в четвертый, когда уже кто-то посмотрел и предупредил знакомых, что будет повтор и что фильм пропустить нельзя, — утверждает И.Беляев. — Если относиться к телевидению, как к газете, как к средству информации, то кино тогда вообще снимать не нужно»[2]. С каждым новым просмотром содержание фильма раскрывает свои новые стороны. В какой-то степени это сопоставимо с произведениями литературной классики.

Чем же отличается телефильм от собственно кинофильма? Рене Клер это различие отрицал на том основании, что оба фильма воспроизводимы на любом из экранов. И если кинофильм на малом экране все же теряет свои эстетические возможности, то терять телефильму на большом экране практически нечего. Аргумент, казавшийся убедительным в 50-е годы, утрачивал доказательность, по мере того как у зрителей возникала привычка к ежедневному просмотру огромного количества сериалов. Никому не приходила в голову безумная идея осуществлять эту привычку в кинотеатрах. (Даже если бы речь пошла о десяти сериях «Идиота».) Еще в большей степени это обстоятельство усугублялось при длительном наблюдении на домашних экранах за документальными героями («Контрольная для взрослых», где авторы снимали героев в течение семнадцати лет, или, скажем, документального сериала «Лешкин луг» — плод десятилетнего кинонаблюдения).

Документальный телефильм к тому же способен нести в себе интегративную функцию. Приуроченный к событиям, датам или социальным коллизиям с открытым финалом, он становится своего рода общественным резонатором («Архангельский мужик», «Живой Пушкин»). Такой телефильм, как кристалл, выпадает из раствора живого вещания, сохраняя в себе его родовые признаки.

---

[2] Action! Daily Moscow TeleShow, 17 мая 2007 года.

«Живой Пушкин». Автор и ведущий Леонид Парфенов

Наконец, третий вид экранных произведений — видеофильм (экранное сочинение, создаваемое, как правило, персональной видеотехникой и еще не получившее окончательного названия). На первый взгляд он еще более далек от «произведения». Но, впрочем, нисколько не дальше, чем фильмы Люмьеров, с которых, собственно, начинается история мирового кинематографа. В наши дни эти классические сюжеты мы даже не назвали бы фильмами. Скорее, пятидесятисекундными семейными зарисовками. В самом деле, «Прибытие поезда» — репортаж с Лионского вокзала о возвращении матери Люмьеров с двумя внуками. «Выход работниц с фабрики» — съемка у ворот фабрики фотографических принадлежностей, которой владел отец Люмьеров, «Завтрак ребенка» — утренняя церемония любимца семьи. Никакого монтажа (его еще не изобрели), никакого текста (звук еще не освоен). Нечто вроде популярного No Comment в выпусках «Евроньюс».

В таких зарисовках и даже фильмах, все чаще рисующих домашний, семейный, житейский быт, предметом выступает неэстетизированная реальность. Но чем меньше в них эстетического начала, тем больше социальной узнаваемости. Это частное кино межличностного общения, где героями (а нередко и адресатами) становятся друг, мать, отец, возлюбленный, своего рода возрождение эпистолярного жанра, дневники самонаблюдений («Поход Шермана» американского документалиста Росса Макэлви или «Осколки зеркала» Марины Голдовской). Граница между зрителем и реальностью, между аудиторией и автором — обладателем камеры, в том числе профессионалом, — становится здесь все более и более зыбкой. И присутствие фильма опять же определяется запасом эстетической прочности — степенью художественности в мировосприятии автора.

Фильм как частный случай экранной культуры

Кинофильм, телефильм, видеофильм... Их отличия порой расплывчаты. И все же каждый из этих трех возможных контактов со зрителем имеет свои преимущества и свои границы. Тут на наших глазах происходит диффузия жанров и смена приоритетов.

Представление о хронике, связанное в начале прошлого века с именами братьев Пате, а в памяти российских зрителей с выпусками «Союзкиножурнала», преобразованного впоследствии в еженедельные выпуски «Новостей дня», претерпели радикальные изменения. Уверения сторонников этого ви-

да кино, что документалисты стремятся тем самым сохранить для будущих поколений образ эпохи, не выдерживали критики. Канонические сюжеты о рекордных удоях и юбилейных плавках никакого отношения не имели к подлинной жизни людей. На протяжении нескольких десятилетий «Новости дня» (главный хроникальный киновыпуск страны фактически был новостями недели) регулярно показывались в субботней телепрограмме, хотя уже давно существовали на том же экране ежевечернее «Время» и каждодневные выпуски теленовостей. Только в 1984 году производство киножурнала, давно утратившего смысл, наконец прекратилось. Нынешним историкам (тогдашнему «будущему поколению») и в голову не приходит судить о реальной минувшей жизни страны по кадрам официальной и обезличенной хроники.

Когда-то открытием для аудитории стала пятидесятисерийная «Летопись полувека» (1967). Пытаясь «языком документов рассказать о прошлом», ее авторы посвящали каждый час экранного времени одному из прошедших лет советского государства. В наши дни смотреть эти компиляции хроникальных безликих кадров в официозно-торжественном дикторском сопровождении невыносимо (за исключением «Мирного времени» И.Беляева, стремившегося уйти от канонов). В 90-е годы попытку видоизменить историко-летописный цикл предпринял Л.Парфенов («Намедни»), сохранив в своем повествовании такое же членение по годам. Комментарии незаурядного и литературно одаренного автора — афористичность, меткость характеристик, неожиданность сопоставлений — привлекли к сериалу массу поклонников. Хотя некоторых настораживало желание автора — эгоцентрика и иронизатора — нравиться публике постоянным обращением к бытовому стёбу и городскому фольклору, за которым крылось недоверие к способности зрителя слушать «про умное».

Противоположного принципа — «сотворчества аудитории» — придерживался другой исторический цикл 90-х годов — «Старая квартира». Бытовые стороны прожитой жизни и здесь оказывались материалом воспоминаний, но не в комментариях внешне отстраненного ведущего, а с помощью участников и свидетелей давних событий, каждый раз заполнявших зал. Такие коллективные мемуары становились зеркалом нашей памяти. У нас на глазах происходила цепная реакция воссоздания прошлого. Собственно, не столько телевидение здесь вело рассказ о минувшем времени, сколько общество с его помощью восстанавливало свою историю.

На домашних экранах бесконечная карусель — неустанной чередой сменяются информационные сюжеты, выпуски новостей, интервью, дебаты, пресс-конференции, дискуссии, телефильмы. Все они находятся в постоянном взаимодействии, уточняют собственные границы, порождают неведомые прежде образования, заимствуют компьютерные моменты (курсор и графическая разбивка изображения в исторических циклах Парфенова). Эстетика игровых программ влияет на программы документальные, а стилистика документальных — на игровые.

Но как трансформируются в этом бесконечном круговороте кинофильмы документальные, когда-то породившие сам процесс? Явно уступившие в своем развитии игровым собратьям и вступившие в соревнование с двойниками на телевидении, они одну за другой утрачивали функции, которые вовсе не оказывались им присущими, как казалось прежде. Какова судьба документального кинофильма, послужившего началом большого кинематографа и всемирной экранной культуры, но оставшегося верным киноэкрану? Кинозалы документальных и научно-популярных фильмов, открытые в больших городах, ушли в далекое прошлое. В воспоминаниях остались удлиненные сеансы в кинотеатрах и даже выпуски кинохроники перед игровыми картинами. Существует ли качество, которое в состоянии, несмотря ни на какие потери, сохранить документальный кинофильм как самостоятельный род произведения и опереться на него как на свое решающее достоинство?

Это качество — художественность.

«Мой кинозал — моя крепость»

Сама логика сегодняшнего развития подсказывает: выражением наивысшей художественности в таком необозримом диапазоне жанров остается кинофильм, предназначенный исключительно для зрителей в кинозалах — помещениях со специальной системой экранов, недоступной домашнему освоению. (Какими бы ни были квартирные кинескопы, они пока не превысят размера нашей комнаты. А абсолютная величина экрана — если речь идет об искусстве зрелищном — так же неотделима от художественного впечатления, как роспись собора от него самого.)

«Мой кинозал — моя крепость» — мог бы воскликнуть автор-художник. Имена таких художников-документалистов редки. Среди них — Артур Пелешян и Годфри Реджио.

«Артур Пелешян занимает особое место...» — фраза, с которой критики нередко начинают свои рецензии. Но Пелешян занимает не особое, а исключительное место в документальном кинематографе. Как Северный или Южный полюс. Полюс — не место для проживания, заметил один писатель, это точка, куда стремятся или с помощью которой определяют свое положение на земной поверхности. Артур Пелешян ухитряется жить на полюсе. Привычные понятия здесь теряют смысл: широта или долгота, деление кино на художественное и документальное... Каждый раз, когда смотришь его фильмы, не понимаешь, как они сделаны. Даже если читал его «теорию дистанционного монтажа».

Аналитики описывают различные жанры документального кино — портретные, проблемные, историко-летописные, поэтико-ассоциативные. Творчество Пелешяна относится, скорее, к последнему направлению. Если вообще относится к какому-то направлению. Это философия единства всего живого и всей природы. Чем-то напоминающая поэтику Уолта Уитмена. Об этом говорят уже сами названия его фильмов: «Земля людей», «Начало», Мы», «Обитатели», «Времена года», «Наш век»», «Жизнь», «Конец»...

Картины Пелешяна меняют наше зрение, словно открывают новое измерение, и заставляют увидеть мир заново. Эти картины — кино в степени кино. На малом экране они теряют свои эстетические возможности. Ирония судьбы состояла в том, что всю свою жизнь (за исключением времени, проведенного во ВГИКе) он вынужден был снимать свои фильмы на телевидении. Но до эфира добрался только один из них — «Наш век» (1982). Зато с его творчеством хорошо знакомы участники международных кинофестивалей и симпозиумов документалистов.

Не раньше, чем в XXII веке

Телевизионный эфир — в отличие от пространства киноэкрана в замкнутом кинозале — живая среда взаимодействия. Телефильмы, повторим еще раз, выпадают из раствора живого вещания, сохраняя многие возможности, обретенные в этой среде. Резонаторы общественного мнения. Документальные сериалы с постоянными героями. Такая диффузия не временное явление, а, скорее, перманентное состояние. Режим оплодотворяющего взаимообмена. Факт личной жизни, запечатленный художником, становится фактом общественной жизни. Факт его смерти — подчас общественным событием. Когда в январе 1991 года на исходе советской власти отряд ОМОН пытался захватить в Риге Министерство внутренних дел и был смертельно ранен кинооператор Андрис Слапиньш, он из последних сил крикнул своему коллеге: «Снимай меня!» Умирая, понимал, что, будучи свидетелем, стал жертвой, а значит, и уликой происходящего преступления. Камера, которая выпала из его рук, продолжала снимать сама по себе. Эпизод, явившийся фактом хроники, вошел впоследствии во многие фильмы для кино и телеэкранов.

Но вернемся к горизонтам телекино. Когда кондуктор ищет новых путей, то трамвай сходит с рельсов. Это ироничное замечание касается склада мыс-

лей кондуктора на транспорте, обреченном двигаться всегда по одной и той же колее. Но действительность все настойчивее говорит о необходимости прокладывать новые рельсы. Нам надо научиться рассматривать явления, свидетелями которых мы оказались, в том масштабе, какого они заслуживают. И если сопоставить эволюцию экранной культуры с эволюцией развития жизни на земле, то сейчас мы переживаем период, который пережила планета, когда земноводные выходили на сушу. Период, на который потребовались миллионы лет, экранная культура преодолела за десятилетия.

Когда-то саратовский режиссер-документалист Дмитрий Луньков попросил меня провести его творческий вечер в Доме кино. В заключение я задал ему на сцене вопрос: «Дима, через сколько лет наступит, по-твоему, время, когда и документалисты, и зрители наконец признают документальное кино видом искусства, а не только разновидностью хроники или пропаганды?» Я ожидал, что Луньков ответит — лет через двадцать, может быть, через тридцать. Но тот, недолго подумав, сказал: «Это время наступит не раньше, чем в XXII веке». Надо сказать, что меня, как и аудиторию, шокировал этот ответ. Но впоследствии я все чаще приходил к выводу, что Луньков, несомненно, прав. И, может быть, даже излишне оптимистичен.

В самом деле, за сто с лишним лет своей биографии игровое кино достигло ступени, когда, с одной стороны, появились классические произведения высокой культуры (те же фильмы Феллини, Бергмана, Тарковского...), а с другой — бесконечные телесериалы, усаживающие к домашним экранам едва ли не целые нации. Ничего равновеликого за эти сто с лишним лет документальное кино все-таки не создало. Какие же есть основания думать, что если за прошлый век ничего подобного не возникло, то непременно произойдет в будущем?

Документальный фильм — искусство будущего, презираемое настоящим.

Если вопрос умирает после ответа, заметил один учитель, то как бы ни был хорош ответ, сам вопрос — плох. Неумирающие вопросы — свидетельство развития диалектики. Документально ли документальное кино? Можно ли считать документом синхрон героя? Кинохроника — документ времени, образ времени или миф о времени? Реальность, добытая камерой, нередко оказывается многозначнее замысла автора — в какой степени меняются в связи с этим традиционные функции сценариста, режиссера, оператора? Каковы пределы вторжения во внутренний мир героя? В каком отношении опыт документалистики обогащает игровое кино, а опыт игрового — документалистику? До каких пределов возможно их взаимопроникновение? Что такое документальный фильм в эпоху мультимедиа?

Теория документального телекино находится в колыбельном возрасте. Мы не очень-то стараемся осмыслить то, что происходит на экране у нас на глазах. Поэтому и не заметили, что вошли в эпоху *всемирной экранной культуры*. Впрочем, само это определение может оказаться временным и условным. Технические журналы утверждают, что эра киноэкранов, телеэкранов и дисплеев идет к концу. Зритель недалекого будущего, надев специальный шлем, увидит трехмерное объемное изображение, параметры которого будут меняться в зависимости от его, зрителя, желаний. И возможности подобной аудиовизуализации потребуют абсолютно новых определений.

П У Б Л И К А Ц И И

Нея Зоркая, лауреат национальной премии «Ника». 2006

НЕЯ ЗОРКАЯ

Литературный быт

СТРАНИЦЫ АРХИВА

Нея Марковна Зоркая, автор десятка книг, входящих в титульный лист репрезентативных трудов по истории русского и советского кино, оставила большой и разнообразный архив. В этом собрании, помимо киноведческих и кинокритических материалов, помимо раритетного эпистолярия, дневниковых записей и книги «Смерть Блока», отыскался корпус написанных «в стол» блестящих литературных эссе, чья культурологическая актуальность не только не поблекла с годами, но умножилась. Мы отобрали для первой публикации несколько материалов, объединенных темой «литературный быт» (формулировка Б.Эйхенбаума). Такого мы еще не читывали.

От публикатора

«Ее гигантский архив, чудом умещавшийся в однокомнатной московской квартире, — настоящее зеркало советского кинематографа XX века», — написал один из учеников Неи Марковны Зоркой, озаглавив свою статью о ней в солидной газете знаменательными словами: «Жизнь не по лжи». Но даже и этот младший коллега-журналист, с уважением разглядывая папки с наклейками вроде «Переписка с Козинцевым по всем вопросам» или «Письма Смоктуновского», не мог подозревать, что за сокровища хранит данный архив. Да, в первую очередь это бесчисленные документы исторического характера: уникальные фотографии, рукописи, письма, автографы, «записки на манжетах» и на полях театральных программок. Историки действительно обретут здесь обширный материал для анализа культуры прошедшего столетия.

Однако не меньший интерес представляют иные материалы — личные, частные, запечатлевшие несколько десятилетий долгой и насыщенной событиями жизни. Это подробные «внутренние» характеристики просмотренных фильмов и спектаклей, это дневниковые записи (за каждый прожитый день!), это стенограммы интересных заседаний и обсуждений, это конспекты прочитанных статей и книг, это очерки или эссе на важные для нее темы. Сам объем материалов такого рода, само их количество дает «нам, нынешним» урок профессионализма. Нея Зоркая — ученый с мировым именем и историк кино с лавровым венком — никогда не забывала о текучке жизни и не жалела времени, чтобы ее запечатлеть. Пусть даже в торопливых или брошенных на полпути, но всегда обобщающих и точных заметках.

Нея Зоркая начинала свою «жизнь в искусстве» в сороковые-роковые: она поступила на театроведческий факультет ГИТИСа в 1942 году, вернувшись из эвакуации. А точнее — сбежав на разбомбленный и затемненный, но бесконечно родной Арбат из Казани, куда ее отправили с мамой, референтом Коминтерна и профессором-экономистом Верой Васильевой. Ее отец — Марк Зоркий, профессор-историк, заведовавший кафедрой в МГУ, — погиб, защищая Москву, спустя три месяца после начала войны. Юная красавица Нея — фото того периода запечатлено на обложке журнала «Кинофорум» (2006, № 4), — возглавив отряд мешочниц, отправилась на прорыв в столицу, домой. Как она рассказывала, пройдя через вокзальные кордоны, она упала на колени и целовала мокрый мартовский снег Москвы, поклявшись ей в верности навек.

Этим во многом объясняется пафос ее нелюбви к новому и чужому району Аэропорт, столь очевидный в трех публикуемых ниже текстах и отрывке из письма неизвестному адресату. Прожив на Аэропорте со времен строительства первых (послевоенных) кооперативов и до последних дней, она так и не сумела примириться с этим фактом. Не знала названий ближайших улиц. Таксистам, если из центра, говорила: «Мне очень далеко, до Аэропорта. Или объясняла: «Тут у них удобно, рынок рядом». У них?

«Они» — предмет ее специального критического анализа. Непредвзятому современнику, пожалуй, и не понять, о ком и о чем здесь речь. Нынешний Аэропорт, открывающийся монументальной фигурой Эрнста Тельмана, подзабытого немецкого революционера, а также шикарной торговой галереей, — это лишь экологически сносный и дорогой район недалеко от центра. Аэропорт конца 1960-х и далее — совсем другое, и не зря его псевдоэлитарность осмеяна во всех трех эссе. Эти тексты не были задуманы для публикации, они написаны, что называется, для себя и для ближайшего окружения. Но тем более увлекательной оказывается их ироническая и злая откровенность. По функции и жанру это — «самиздат», то есть рукопись, напечатанная в нескольких экземплярах и незаконно (по законам тех насквозь подцензурных времен) распространенная для прочтения.

Сегодня, когда ушли в прошлое прежние обстоятельства нашей жизни, эти тексты читаются по-иному. Их ценность состоит, во-первых, в исторической достоверности. За каждой из описанных забавных сценок встает реальная картина давних лет. Например, мы читаем про лифтершу: «Каждую минуту она знает точно, ушла я на рынок или в 6-ю квартиру, на каком этаже нашего подъезда — в 51-й или 53-й — я нахожусь в данную минуту». Оказывается, и эти бытовые строчки — свидетельство времени! В упомянутой квартире № 6 проживали тогда Эдуард Аркадьевич Штейнберг и его жена Галина Иосифовна Маневич. Им посвящено эссе «На Аэропорте» — Гале и Эдику, уже в 1973-м перебравшимся из «строгого монастыря со своим уставом» сначала на Пушкинскую, а потом и вовсе на рю Кампань Премьер в Париже, откуда и пошла мировая слава художника Штейнберга. В упомянутой квартире № 51 жила Екатерина Вермишева (1925—1998), в квартире № 53 жил Василий Катанян (1924—1998). Брат с блондинкой — это Андрей Зоркий (1935—2006), «бородатый из «Экрана» — Александр Липков (1936—2007). Так данные очерки, казалось бы, сиюминутные, написанные по случаю, оказываются точным и вневременным документом.

А еще — свидетельством того, с каким блестящим остроумием умела писать Нея Зоркая, в том числе и не про кино.

Мария Зоркая

На Аэропорте

Гале и Эдику

И засим, упредив заранее,
Что меж мной и тобою — мили!
Что себя причисляю к рвани...
Марина Цветаева

...Я выхожу из метро «Аэропорт», пересекаю поток служащих МАДИ и НИКФИ, уже повесивших табель и вливающихся в дверь «вход» с шоссе.

Предо мной широким проломом в никуда расстилается аэропортовская безотрадность. У вагончика стоит очередь за апельсинами. Торгуют яйцами с лотка. На талом снегу чернеют остатки былых кущ. Клубится низкий дым — догорают бревна последнего, недавно снесенного барака.

По обеим сторонам плаца (то ли площадь, то ли улица, то ли черт знает что), образуя своими уступами подобие арки, сдвинутой вбок, стоят два больших многоподъездных дома: писателей направо, кинематографистов налево, чуть поодаль. Это здешние ветераны, надежные кооперативные постройки постсталинской и прехрущевской поры. Никаких излишеств — все уже демократизировано и либерализировано. Никаких изысков — железный занавес еще отделяет нас от новейших достижений болгарского и румынского градостроительства. Бесстильные фасады строги, палево-розовый кирпич пожух и выглядит едва ли не благородно. Особенно в сравнении с рядом пристроенной, зажатой между метро и писательским домом двенадцатиэтажной башней — гордостью ЖСК № 3 «Советский киноработник». Недостаток земли компенсирован в этом элегантном здании устремленностью ввысь, деревянными прочерками лоджий и странной арочкой мусоропровода, которую скобари-прохожие ошибочно принимают за писсуар, справляя там малую нужду. В этом доме два скоростных лифта, задвигающихся за вами, как створки крематория, рифленая белая штукатурка и гигантские площадки на каждом этаже, уставленные креслами и именуемые «наши холлы». Наши холлы, наибольший процент брючных костюмов, первые пальто-макси, гарсоньерки, знаменитые артистки Гладунко и Евгения Тэн, встречи Рождества по-европейски, 25 декабря, стол точь-в-точь, как в журнале «Элль», тарталетки, коктейли и ароматические свечи — дом этот предел аэропортовского «люкса».

Первый же, писательский, к которому прильнул киношный пижон легкомысленным торцом, — совсем иное. Респектабельное, достойное жилище аристократов, старожилов, давних переселенцев в Калифорнию. Когда они перевозили сюда свои, тогда нехитрые, пожитки и столяр Мирон Маркович оформлял их квартиры ореховыми стеллажами и стенными шкафами с пластиком, вокруг еще шумели вишневые сады Лазенкова Луга. Это — здешняя элита. Несколько знаменитых, очень крупных советских писателей — уважаемые имена — входят в число сосиетеров старейшего кооператива. Он был основан в ту пору, когда кооперативное строительство не получило размаха и мало кто из темных москвичей помышлял о собственной жилплощади за деньги. Перепад накоплений и комнатушек в коммуналках, где жили эти люди, готовые к большому квартирному и престижному размаху, обеспечил избранный и надежный состав платежеспособных пайщиков. Они любят свой дом, свою крепость. Богатство и просперити здесь не кичливы, не бьют напоказ, как рядом, но величаво-скромны, замкнуты за двойными дверями с хорошими запорами. Сюда годами возит продовольственные заказы собственный поставщик от магазина «Диета» пожилой Петр Дмитриевич. Сюда спекулянт Алик с внешностью венгерского кинопремьера носит блоки «Уинстона» и «Кента», черную икру в баночках и растворимый кофе с наценкой в рубль. И в каждом

Нея Зоркая,
студентка ГИТИСа

С Марленом Хуциевым и Майей Туровской

Аэропорт. На кухне

На лавочке в районе Аэропорта

подъезде, у столика, с уютным своим вязаньем восседает благообразная лифтерша — почти консьержка, почти как в Париже у Луи Арагона.

Вечерами классики ставят у подъездов наездившие километры старые «Волги». Дамы прогуливаются с болонками. Привратницы сообщают последние новости: актриса X ночует у сына Y из 106-й, совсем открыто. Бедная мать Y! В 6-м подъезде у И. опять был дебош... Но все это во дворе, за аркой, у садика, успевшего пышно разрастись. Снаружи дом непроницаем.

Люди здесь больше пожилые. Те, кто помоложе, из-за общего климата солидности рано стареют. В тридцать пять выглядят, а главное, ощущают себя на пятьдесят. Болезни преимущественно сердечно-сосудистые, ожирение. Развитию болезней весьма способствует поликлиника Литфонда, протянувшаяся во весь дом по первому этажу. Это — главный аэропортовский духовный центр, клуб, пэн-клуб, можно сказать. Писатели со всей Москвы приезжают сюда поправлять свое драгоценное здоровье. Даже те, кто прикреплен или прикрепляется к 4-му управлению, бывают здесь у лоринголога X или гинеколога Y. Порой заскочит жена прославленного поэта за справкой для заграничной поездки. Порой привезут на кардиограмму разваливающегося прозаика прошлого века. В коридорах в ожидании очереди у кабинетов обмениваются последними новостями литературного прогресса — это разговор приобщенных. Приобщенность сказывается во всем, с самого порога: в том, как здороваются с гардеробщицей, каким голосом спрашивают, есть ли валокордин, у аптечного окошка. И, конечно, своим, аэропортовским, здесь самый большой почет, самые любезные улыбки, поклоны, уколы и УВЧ.

Второй важнейший духовный центр — ателье. Оно напротив. И вот сейчас я вижу, как отъезжает машина с мадам Кожевниковой, чьи огромные кожаные сумки наполнены, по-видимому, последними шедеврами литфондовского моделирования и портновского мастерства. Салон аэропортовского Кристиана Диора внешне убог. На столиках «Бурда» трехлетней давности и «Силуэт». И не в шитье была там сила. Сила в том, что это свое, родное, рядом, ателье, и мы здесь свои, приобщенные.

За пятнадцать лет на Аэропорте успело вырасти второе поколение. Мальчики в польских джинсах с пришитыми клеймами «Супер-Райфл» и девочки в дубленках носят папины рукописи из дома в дом, повторяя и пересказывая друг другу новости, услышанные в разговорах взрослых. Многие уже кончили близлежащие спецшколы, поступили на романо-германское отделение филфака и факультет журналистики (пока шли экзамены, все знакомства были поставлены на ноги, а у родителей — предынфарктное состояние, ибо чадолюбие и забота о гладкой дороге отпрысков — типические черты Аэропорта). Некоторые уже вышли в прессу и пишут вместе с отцами сценарии и новеллы. Им отстраивают однокомнатные квартиры в домах поблизости. Если в Литфондию не жахнет бомба или какая-нибудь революция, со временем сформируется особая нация (вроде казачества) — аэропортовская нация.

Я купила на лотке десяток яиц за 90 коп. Здороваюсь со знакомой женой драматурга, которая выходит из-под арки в своем скромненьком каракулевом пальтишке с норковым воротником.

— Как защитила Мариша? — спрашивает дама.

— Гениально, — отвечаю, — это был подлинный триумф.

— Ну уж теперь ваша очередь!

— Непременно! — отвечаю я.

Под арку въезжает поэтесса с мужем, машут мне рукой и кричат:

— Почему не заходишь?

— Зайду на днях! — кричу я вслед машине, но она уже скрылась за домом.

— Как поживаете? — спрашивает проходящая мимо старуха переводчица.

«Прекрасно, я поживаю прекрасно». Здравствуйте, здравствуйте, привет, привет, привет, как жизнь, как поживаете, как дела, кивки, кивки, поклоны, помахивания рукой.

Для меня есть нечто глубоко унизительное в том, что я иду по Аэропорту. Я иду домой. Я здесь живу. Боже, боже, неужели это я иду по этому раю, поминутно раскланиваясь? И, наверное, не я когда-то по Мертвому бежала и портфельчиком махала! И не я катала коляску по Гоголевскому бульвару? И Афанасьевского не было, и Сретенки? Где ты, мой милый город с разными крышами, с пыльными окнами, с троллейбусными остановками «Сивцев Вражек», «Новодевичий», «Кинотеатр «Уран»?

Обходя глубокую лужу, перехожу на другую сторону улицы Черняховского, иду мимо домов цирка и эстрады, мимо нашей стекляшки, где алкаши пьют хирсу, заедая ее пельменями. Эх, надо бы проскочить, да не удалось! Меня хватает редакторша из «Советского экрана» и начинает что-то быстро-быстро говорить тоненьким голосочком про гранки, про правки и еще про что-то.

— Непременно, — отвечаю я редакторше, — непременно все сделаю.

— Как вы поживаете? — спрашивает в итоге редакторша.

— Прекрасно, — отвечаю, — я поживаю прекрасно. Привет-привет, салют-салют, здорово!

На перекрестке ловят такси две толстые аэропортовские дамы и группа очкариков в дубленках. Видимо, их поперли с просмотра в «Экране». Сегодня среда — день наших вечерних таинств.

На Аэропорте, надо отдать ему справедливость, каждый кооперативный дом имеет свое лицо, свою индивидуальность. Это вам не какое-нибудь Беляево-Богородское или Тропарево, где пейзаж — лунный, застройка — типовая и все веселые голодранцы-новоселы на один лад. Здесь же обжитое, интимное место — гетто или Сансет-бульвар, как вам больше нравится. Наш дом — по Часовой 5-б, второй в ЖСК № 2 «Советский киноработник», как бы филиал главного — башни на ул. Усиевича, где проживают члены нашего правления и где по утрам шныряют «рафики» с надписями «Киносъемочная», а выдающиеся деятели Научпопа и профессора ВГИКа, бодро кивая друг другу, направляются по своим производственным точкам. Наш дом на отлете к рынку, окружен простым людом, за нами уже Балтийские улицы и прочий сброд. По аэропортовской иерархии он не котировался и считался плебейским. Да и пайщики у нас так себе, в общем, неважнецкие, третий сорт, много шпаны какой-то. Наверное, потому, например, наш дом единственный, где десяток квартир остался без телефона, что, как понятно, есть печальное свидетельство низкого престижа. Знаменитостей у нас очень мало, да и те, которыми мы гордимся, прославились совсем недавно, уже проживая здесь, в нашем «монастыре со своим строгим уставом», как именуют дом 5-б на правлении ЖСК № 2.

Когда мы въезжали, окружающие каменные бараки 5 и 5-а встретили нас в штыки. «На свои деньги», «денег девать некуда», «антенны», «телевизоры», «артисты», «собаки гадят» — все вокруг кипело злобой. Особенно собачки, которых у нас, как в деревне, десятки, вызывали классовую ненависть. Но скоро был установлен мир. По-видимому, соседи убедились, что здесь в основном беднота. Машин мало и вообще не то. И прозябать бы нам голытьбой аэропортовской и наращивать бы нам комплекс неполноценности, если бы не...

Редакторша от меня отцепилась. Заворачиваю на нашу улицу без названия (Часовая — это только официальный адрес, а стоим мы на отростке без имени), а мимо меня такси, такси, такси. И всё к нам, всё к нам съезжаются к загсу трамваи. Ведь сегодня среда, а время подходит к шести.

Мы тоже не лыком шиты. И еще неизвестно, из-за какого дома сжимается щемящей завистью больше сердец. Боюсь, как бы не из-за благословенной прописки в нашем «строгом монастыре». Во всяком случае теперь, когда закрытые просмотры заграничных фильмов стали интеллигентским помешательством.

Сертификатные девочки стучат каблучками лакированных сапог по нашему асфальту. С супругой подымается усталый седовласый драматург-миллионер. Очень узкий, очень особый, чрезвычайно отобранный круг приглашенных по списку. Правда, подбор их причудлив и странен. Никто не догадается, почему критик А ходит, а критику Б — заказано, почему В можно

Нея Зоркая на фоне Рима. 1960-е годы

С братьями Петром и Андреем

С дочкой Машей
в арбатском дворике

смотреть картины с семьей, а Г — только на одно лицо. Но это не нашего ума дело. Пускают, и на том спасибо, радуйся, благодари судьбу, ликуй, пыжься важностью. Принаряженная Аничка стоит в дверях, внимательно вглядываясь в каждого: вхож ли, свой ли? Но кого-то еще нет, кого-то ждут. Вот он, слава богу, наконец! Евг. Евтушенко в песцовой шубе проходит сквозь клубящуюся в коридоре толпу, любезный, скромный, величавый. Теперь можно запереть входную дверь на двойной оборот ключа, погасить свет и начать. Этот зал будет постепенно пустеть на «Тристане» или «Монахине» и восхищаться «Женщинами» — поделкой с Брижит Бардо.

Через лужи несется моя Машка — опаздывает на урок. Мой сосед Арцеулов чистит у подъезда стекла своей «Волги»-пикапа — видно, наяривает в Дом кино. Разряженные, веселые, надушенные, сверкая свежестью, выходят на улицу мои соседи сверху. Привет-привет! Вы куда? Мы в Большой театр, на «Кармен-сюиту». Заходите после театра! Непременно! Как поживаете? Прекрасно, я поживаю прекрасно! Нашему дому свойственна атмосфера благодушного довольства: мы своими руками обеспечили себе это очаровательное жилище, мы аккуратно выплачиваем положенную ссуду, и все нам здесь очень нравится...

Вхожу в подъезд, и, подобно ваньке-встаньке, в окошке лифтерской вскакивает голова лифтерши. Столько раз, сколько выйду и войду, она выскочит из закутка и посмотрит мне в спину. Выполняя решение общего собрания ЖСК, а не проявляя бестактность (как сказано в плакате на стене), она методично опрашивает всех моих друзей, в какую квартиру они идут, даже если они ходят ежедневно. Каждую минуту она знает точно, ушла я на рынок или в 6-ю квартиру, на каком этаже нашего подъезда — в 51-й или 55-й — я нахожусь в данную минуту, и сколько у меня народу, и когда кто пришел и ушел. Когда я возвращаюсь домой, она мне сообщает: «Ваш брат заходил с блондинкой, еще у вас не бывала, и с ними еще бородатый из «Экрана», ваш брат выпимши были немножко...»

Лифтерш у нас четыре, сменные, одна другой лучше. Это — моя охрана. Она не позволит проблематичному пьяному распить бутылку и бросить ее на моей лестнице, проблематичной парочке обжиматься под моей дверью и проблематичному мальчишке-хулигану написать три буквы на моей стене. Зато она точно переносит сплетни из подъезда в подъезд, следит, шпионит за всеми и, наверное, сообщает свои богатые данные не только другим лифтершам, но и дальше. Во всяком случае, я знаю, что Катерину Ивановну возят на такси любовники, Катерина Ивановна знает, что у меня с утра до вечера бардак, Маша моя знает, что Иркин муж не ночевал дома, а Маринка знает, что Галине Дмитриевне в 53-ю почтальонши носят пенсию (пенсии у нее как раз нет, но это не важно). За это все я плачу 9 руб. в месяц. И, безусловно, должна расшибиться в лепешку, если запросят не 9 руб., а 15. Ибо лифтерша — это же мой обслуживающий персонал. Это — моя консьержка, как в Париже у Эльзы Триоле или у Даниель Дарьё, как в доме у Константина Симонова. Это — самый вящий, самый материализованный знак моей причастности к страте, моей приобщенности к касте. Всюду в мире, где я живу, проход ограничен. «Вам по какому вопросу?» — спрашивают у входа в ЦДЛ, если меня заносит туда в буфет или в библиотеку. «Вам куда, девушка?» — спрашивают меня у входа в Дом кино, когда я опаздываю читать лекцию. «Вам к кому?», «Вам куда?», «Вам зачем?» — спрашивают неизбранных, непосвященных, невхожих, непричастных. И вот наконец мы сподобились жить там, где уже не нас, а остальных, других, у входа спрашивают: «Вам к кому?» — как в ресторане ЦДЛ, как в Переделкине, как в Доме кино перед просмотром «Подонков». За это заплатишь, конечно, любые деньги.

И рады бы заплатить, и, наверное, во сне видят. Когда я иду по безотрадной этой земле, проклиная цепь непоправимых ошибок, приведших меня сюда, я чувствую на себе уважительно-завистливые взгляды — и этой окололитературной дамочки, и этого непризнанного пока иногороднего гения, и этой

милой девушки, одолжившей у подруги брючный костюм на просмотр в доме, где я прописана.

Я ненавижу всякую причастность, кроме одной — причастности к нашей онежской команде лодки-ласточки, «Подписаночки»; этой причастностью я горжусь[1]. А здесь на Аэропорте мне одно утешение: имея все членства и тричленства, все их заветные членские книжки и списки, и каракулевую шубу, и преклонный возраст, я ничего не заработала, кроме: «Девушка, вам куда?» или «Гражданка, вам к кому?» Вахтерши и лифтерши дело знают: нет на мне вашей метины!

Открываю ключом квартиру. Пью чай. Ложусь поспать на пятнадцать минут. Только задремала, пронзительный звонок. Собака бешено лает. Матерясь, иду открывать. Лифтерша кланяется в пояс, протягивает конверт. Это в ЦДЛ, на «Журнал журналов».

— Сколько раз я запрещала вам таскаться ко мне с почтой! — ору я на весь дом.

Собака разрывается от лая. Звонок заскочил и продолжает трещать.

Где ты, мой город с разновысокими крышами, башнями и церквами? Где ты, Таганка, Тверской бульвар? В Москву, в Москву, в Москву...

1971

О «душевном Аэропорте»

Но это все было Аэропорт — география, детские игрушки, жалкие смешные Париоли московских кооперативных снобов. Есть душевный Аэропорт, топографическими границами не очерченный. Происхождение термина «душевный Аэропорт» марксистско-ленинское — от «душевной Сухаревки», термина В.И.Ленина. Философ Ш. удачно заметил по этому поводу: «Не знаю, как насчет «душевной Сухаревки», но «душевный Аэропорт»— дело верное». Марксистская эгида на нашем научном открытии должна, как мы убедимся впоследствии, послужить ему надежным и убедительным паспортом в глазах самих представителей «душевного Аэропорта».

«Душевный Аэропорт» — определенный склад миросозерцания, сложившийся в советское время и окончательно оформившийся в хрущевскую и постхрущевскую пору. Представитель «душевного Аэропорта» или, как мы его будем кратко именовать, — аэропортовец, есть вполне четкий психосоциальный тип, обладающий законченными взглядами, убеждениями, стойким образом жизни, бытовыми привычками, системой взаимоотношений с советским государством и его институциями, общественными группами, индивидуумами, членами семьи, коллегами, лифтершами и т.д. и т.п. Проживать он может и не на Аэропорте — на Юго-Западе, на Беговой, на улице Горького и даже в других городах, — во всяком случае, в Ленинграде, ибо интеллигентный ленинградец являет собой провинциального аэропортовца. Но поскольку Аэропорт дает наиболее кучную, чистую и крепкую концентрацию исследуемого нами типа, поскольку истинной отчизной инорайонного и иногороднего аэропортовца является пятачок между улицами Черняховского, Усиевича, Часовой и Старым Зыковским проездом, — типу этому по справедливости да-

[1] Слово «подписанец» (и «подписанка») возникло по аналогии с советским «лишенец», «пораженец» в конце 1960-х годов, когда многие представители интеллигенции обращались в высшие органы власти СССР, выражая протест против гонений на инакомыслящих, ввода войск в Чехословакию и т.д. Н.М.Зоркая подписала два таких коллективных письма, за что ее исключили из КПСС. В этот период она с родственниками и друзьями, тоже «подписанцами», ходила в походы на Онежское озеро; принадлежащая им лодка-кижанка, конечно, получила самое почетное имя по тем временам. — *Прим. публикатора.*

но имя аэропортовца. Первоначальные свойства его в переводе на язык привычных понятий: советский интеллигент гуманитарных профессий, высокого элитарного мышления, эталонный возраст 35—60 лет (элитарность — социологически уточнить). Это советский интеллигент, достигший определенного положения — членства в творческих союзах, ученой степени кандидата и доктора наук, штатной работы в ИИИ, ИМЛИ, ИКСИ. Аэропорт — паспорт статуса, знак принадлежности к элите. Уточняющая примета: он интеллигент оппозиционный, протестант или, еще точнее, себя таким видит и считает.

Наше физиономическое описание аэропортовца будет эмпирическим. Автор перечислит, отказавшись в классификации от степеней значимости, основные свойства типа, снабдив описание жизненными примерами и случаями, в которых, на его взгляд, ярко и характерно выразились эти свойства. Опытным материалом послужат аэропортовцы как прописанные, законные, так и проживающие в других местах. Материал исключительно автобиографический, досконально проработанный, безупречно достоверный. Автор попытается также дать некоторые выводы и частные формулы, позволяющие читателю создать целостную социологическую модель этого знаменательного нашего современника.

1

Первым, главным и основополагающим качеством аэропортовца является его огромная, верная и преданная любовь к себе. Самовлюбленность, самомнение, самолюбование, самолюбие, самообожание, все слова, начинающиеся на «само» — только лишь выражения более глубокого и мощного чувства, именно любви к собственной персоне. К себе, к своим разным воплощениям, к своему действительному или воображаемому таланту, к делу пера своего («рук своих» — сказать было бы неточно, аэропортовец, как правило, безрук). Все, что касается его лично, исполнено для него всемирно-исторического значения: например, выход в свет его нового произведения или затор в прохождении рукописи.

Аэропортовец дышит собой, своими делами и делишками, похвалами себе, лестью, аплодисментами, упоминаниями о нем в печати. Говорит он всегда только о себе и любой разговор умеет перевести на себя. Меньше всего, правда, нажимает он на свой талант: это сфера его «скромного величия», это вынесено за скобки, вне обсуждения, само собой подразумевается, разлито в воздухе. О своем таланте аэропортовец предпочитает ввернуть какой-нибудь анекдотец, смешную историю: например, рассказать, как где-нибудь в перуанском журнале его назвали «Чеховым наших дней», или как какой-нибудь ребенок спросил: «Тетя, вы не Анна ли Ахматова?» — что-нибудь в этом духе, простенькое, забавное. В последние годы в связи с общим помешательством на заграницe, естественно, охватившим также и «душевный Аэропорт», особенно котируются отзывы иностранные, письма знаменитостей из-за рубежа, но на худой конец идут и похвалы внутренние. И все это элегантно, между прочим, в разговоре с усмешечкой. Аэропортовец заказывает и получает из «Бюро вырезок» комплекты прессы, посвященной себе (вплоть до упоминаний его имени в списках и перечислениях, набранных нонпарелью).

Нарциссизм аэропортовца безграничен. Женщины обожают свое лицо, фигуру и облик. Они часами лежат под ударами массажисток, высиживают у частных косметичек, парикмахерш, маникюрш. Они обшивают себя в ателье Литфонда и Худфонда, бегают по комиссионным магазинам и спекулянткам, чтобы надеть на себя новое, модное, убойное. Аэропортовка способна, например, вязать себе платья, костюмы, пальто. Одна аэропортовка вязала себе лично, круглые сутки, упорно, увлеченно костюм, состоящий из «мотивов», — надо было связать чуть не сто отдельных сложных орнаментов-квадратиков и сшить их. Уехав впервые за границу, она навезла себе много туфель и других дорогих вещей, а мужу — небольшой сувенирчик. Если аэропортовка

учится вязать, она вяжет, конечно, себе, близким же своим — никогда. При этом, может быть, вы думаете, что она — красавица, звезда, львица и внешность — ее профессия, как у Мэрилин Монро? Вовсе нет! Аэропортовка — дама интеллектуальной профессии, обычно она хороша, как атомная война. И уж если ее внешность войны страшнее, а она пока не настолько ослеплена в самовосхищении, чтобы не видеть себя в зеркале, — ее нарциссизм компенсируется культом собственных творческих и гражданских достоинств.

Последнее — дорогая услада, любимая тема аэропортовца обоих полов. Аэропортовец считает себя отщепенцем, общественно гонимым, преследуемым. Он всегда рассказывает о гонениях, о преследованиях, о закрытых книгах или пьесах, о рассыпанных верстках, об изуродованных цензурой и непошедших опусах. Сознание протестанта и гонимого определяет самоощущение, эмоциональный тонус и все существование аэропортовца. Это — еще одно определяющее, характеризующее свойство типа.

2

В отличие от своего старшего коллеги, представителя сталинских поколений (того мы условно назовем либеральным функционером от искусства), аэропортовец мысленно отделил себя от государства. «Я» и «они», «мы» и «они» — вот его постоянные пары-антагонисты. Кто такие «они»? Это государство, руководство, начальники всяких художественных управлений и издательств, невежды, мерзавцы, глупцы — словом, система, которая не понимает, преследует и давит аэропортовца. Кто такие «мы»? Конечно, Аэропорт, талантливая, благородная, прекрасная советская интеллигенция, гонимая «ими». Порой аэропортовец говорит прямо так: «Неужели им не надоела борьба государства с одним человеком?» «Один человек» — это, разумеется, лично он. «Мы» — это наша каста (об отношении к ней — потом, особо).

Что дает аэропортовцу такое убеждение? Ну, конечно, прежде всего его искренняя ненависть к строю, к подобной власти. Ему действительно трудно, противно, унизительно «пробивать» свои творения сквозь железные двери системы, объяснять, излагать, кричать с трибуны о том, как он, аэропортовец, хорош и как несправедливо зажимать его высокое творчество и его талантливую индивидуальность. Конечно, ему хотелось бы свободы слова, свободы самовыражения и свободы получения лавровых венков. Однако, сам того не замечая, аэропортовец уже полностью, целиком, без остатка, поглощен этой бесплодной борьбой. Он помешан на «них», «они» выросли для него в фетиш, в идолов.

Нигде, как на Аэропорте, вы не услышите столько имен каких-то начальников управлений и отделов, инструкторов ЦК, инспекторов ГК, редакторов и прочих тружеников бюрократического аппарата. Особенно это поражает в Ленинграде, где последние сконцентрированы в Обком. «Обком» — первое по употребимости слово ленаэропортовца, оно не сходит с уст режиссеров, главы «Ленфильма», прогресса, изысканной дамы-критикессы, мышиного жеребчика-профессора, знававшего лично Сашу Блока, академика, первого театрального режиссера страны. Мне довелось быть на генеральной репетиции спектакля, который закрывал Обком. Спектакль был замечательный. После генеральной репетиции пошли в ресторан. О спектакле никто не сказал ни слова. «Круглова», «Пузчиков», «Попиков» — только и летало в воздухе. Спектакль закрыли общими усилиями, вместе — Обком и театр.

Помешанный на «них», их превознесший (ибо помешаться на дьяволе значит так же превознести его), аэропортовец совершенно не замечает, как несправедлив, раздвоен и двусмыслен он в своей «борьбе» с «ними». В нарциссизме своем он не понимает, что, уже вступив в «борьбу», он принял ее законы, находится внутри нее, а следовательно, должен учитывать интересы противника, видеть другую сторону фронта. А противник по своему положению должен давить его, аэропортовца.

1971 (?)

Блок-77

НА ЗЕМЛЕ БЛОКА

7 августа утром от Центрального Дома литераторов имени А.А.Фадеева отошли три автобуса. Писатели держали путь к малой земле Александра Блока — в Солнечногорск, Тараканово, Шахматово — на VIII Блоковский праздник поэзии.

«Именно здесь, в Шахматове, Тараканове, в окружении истории России, сложились самые народные черты Блока, поставившие его в ряд с лермонтовской, пушкинской и некрасовской традицией в нашей литературе. Поэзия и чувства поэта не стареют. Он не просто великий русский поэт, но и великий поэт русской революции!» — так секретарь правления Московской писательской организации С.Куняев начал свое выступление на празднике поэзии в Солнечногорске, который торжественно открыл председатель исполкома горсовета Г.Добряков. На трибуну поднимаются литераторы П.Антокольский, Л.Ошанин, якутский поэт Л.Попов, В.Боков, С.Лесневский, А.Марков, В.Карпеко и другие.

Из Солнечногорска путь лежал в Тараканово. Вот огромный, выступающий из-за горизонта холм, где писалась поэма «Возмездие», вот полуразрушенная церковь, в которой венчались А.Блок и Л.Менделеева, вот единственное уцелевшее с начала века (бывшая земская школа) здание, где теперь созданы библиотека и сельский музей поэта. Здесь открыта выставка «Творческий путь Блока».

Из Тараканова в Шахматово на автобусе не проедешь. Гости идут через первозданную красоту августовского леса... Сегодня бывшая подмосковная усадьба стала местом паломничества любителей поэзии Блока. На шахматовской поляне и у большого валуна до позднего вечера звучат стихи...

Вот и закончился Блоковский праздник. Подобные дни поэзии не только дань любви и благодарности потомков тому или иному поэту. Это дни, когда народу, по выражению Я.Смелякова, «нужно собственные силы ума и духа посчитать».

«Литературная газета», 10 августа 1977 года

Да, жарким утром 7 августа 1977 года от ЦДЛ отошли три полупустых автобуса, «Рафик» и черная «Волга», куда под руки ввели Павла Антокольского. Да, процессия отправилась на очередной Блоковский праздник поэзии — так последние восемь лет отмечается в Шахматове день смерти Александра Александровича Блока.

Сами эти годовщины, как известно, не вполне обычны и непохожи на другие писательские торжества.

Во-первых, отмечается день смерти, а не рождения, как теперь принято. И смерть Блока не слишком располагает к поэтическим «празднествам».

Во-вторых, игры происходят у своеобразного мемориала: на месте шахматовской усадьбы, дотла сожженной в 1918 году революционным народом, погибшей до камешка, до бревна. Шахматово являет собой сегодня не только памятник того самого «бессмысленного и беспощадного русского бунта», но и зрелище буйства природы, словно бы тоже беспощадной ко всему культивированному, рукотворному в ее владениях. Нигде в средней полосе, наверное, не увидеть такой могучей, в два человеческих роста, толстой крапивы, таких глянцевых, отъевшихся сочных лопухов, таких густых зарослей, перевитых, переплетенных и прошитых какими-то лианами и вьюнами, поистине джунглей, в какие превратился бекетовский сад с его сиренью, освященной романсами Рахманинова (на слова Е.А.Бекетовой, тетки Блока), с его воспетыми в стихах и воспоминаниях мохнатыми розовыми астрами. Да, растительность была, по-видимому, в сговоре с теми, кто давал «красного петуха»: разрушить до основания, сравнять с землей и чтобы еще быльем поросло! И вот сюда, на бывшее это пепелище, 7 августа, в день трагического жизненного финала на Пряжке, со всех сторон стекаются любители поэзии, минуя нелегкий путь: до Подсолнечной час на поезде, далее 13 километров по шоссе до Тараканова, потом пешком.

Наконец, в-третьих, празднество это (годовщина смерти Блока) носит все же какой-то полуофициальный характер. Не то чтобы запретно, конечно, но вроде бы и не очень популяризируется. И проводится отнюдь не по тому рангу, который надлежал бы Александру Блоку, — «не просто великому русскому поэту, но и великому поэту русской революции», как сказал в этот день С.Куняев, о чем и было сообщено в цитированной информации, помещенной 10 августа 1977 года на первой странице «Литературной газеты». Постоянная двусмысленность положения Блока в пантеоне великих (скажем, нет улиц его имени, кроме пятидесятиметрового в длину переулочка на Пряжке, упирающегося в стапеля и именующегося переулок А.Блока) отражается и на юбилее. Правда, надо надеяться, что столетие со дня рождения поэта, коль скоро оно будет проведено на должном правительственном уровне в Большом театре, снимет с автора «Двенадцати» (поэмы, входящей в общеобразовательную школьную программу) тень дурных подозрений и введет его в когорту полноценных русских советских классиков.

Пока же сильно чувствуется самодеятельное происхождение праздника. Ведь только лишь несколько получастных лиц в буквальном смысле слова заложили камень нового Шахматова, а именно, наняв на свой страх и риск трактор, притащили и установили на лужайке, поднимающейся к усадьбе, красивый валун, говорят, почитавшийся в округе святым камнем. В прошлые Блоковские праздники поэзии у этого валуна строилась трибуна, располагались слушатели и поэты читали стихи.

Раньше я не бывала на шахматовских годовщинах, но слышала много рассказов, в которых преобладала ирония, — впечатления были жалкие и комические. Говорили, как нескромно ведут себя там, у валуна, иные поэты, какие плохие читают стихи, а однажды притащили на щите портрет не Блока, а Есенина. Моя спутница Эльвира Николаевна Горюхина, психолог и педагог из Новосибирска, несколько раз ездила в Шахматово 7 августа и прибавила к уже знакомому мне свои достаточно печальные наблюдения. В частности, она описала прошлогоднее посещение солнечногорской школы имени Блока. Там стояла несчастная учительница, видимо, не ушедшая в отпуск из-за этого дня, стояла рядом со своими школьниками, выстроенными в шеренги, а московская писательская организация прошествовала мимо нее, не обратив на этот парад никакого внимания.

И все же, увидев накануне в ЦДЛ объявление, приглашавшее желающих к 9.30 утра, мы решили поехать. С целями познавательными, сугубо профессиональными. Удовольствия не ждали.

Мы разминулись и опоздали к отъезду автобусов, о чем не пожалели, и поехали на Ленинградский вокзал. Поезд отправился ровно в 10.30 — час смерти Блока, и это показалось моей спутнице знамением. На Подсолнечной выяснилось, что из-за ремонта дороги, несмотря на объявленный по радио праздник поэзии, рейсовые автобусы следуют не до Тараканова, как обычно, а только до Нового Стана, то есть надо идти пешком пять километров лишних. Как выяснилось потом, дело было в небольшом участке щебенки у самого Тараканова и весь транспорт, кроме рейсовых автобусов, нормально функционировал.

Автобус был переполнен. Нас выгрузили у Нового Стана, и впереди открылась лента шоссе, раскаленного солнцем. По ней тянулись люди, десятки людей.

Шли ребята студенческого вида в майках и джинсах. Молодые пары, пожилые мужчины с рюкзаками. Семенила старуха в соломенной шляпке. Мимо проносились новенькие «Жигули», но никто и не взглянул на наши поднятые руки.

Тут мы с Эльвирой остановили фургончик «скорой помощи». За минуту он набился до отказа. Все как один спешили в Шахматово, и веселый шофер, который ехал в пионерский лагерь, по пути лихо подкатил нас к деревне Осинки — дальше уже только тропки ведут в Шахматово.

Мы шли желто-синим, медовым, васильковым полем, таким девственным, будто на картине у Шишкина, а не в семидесяти километрах от Москвы. Шли мрачноватым, поросшим бузиной и изрезанным оврагами, «заколдованным» блоковским лесом за усадьбой. Лес был так высок и зелен, что и в эту жару здесь стояла насыщенная глубокая прохлада, словно вода в большом аквариуме, чуть подсвеченная пробивающимся сверху солнцем.

«Благоуханная глушь» Шахматова была населена. Люди шли нам навстречу, уже побывав на месте событий: дети в пионерских формах и панамках, туристы, семьи. Главный же поток, стар и млад, устремлялся туда, вместе с нами. В лесу мы увидели и брошенную милицейскую тележку.

Из разговоров со встречными выяснилось, что официальное празднество сегодня происходит в Солнечногорске, а здесь просто читают стихи, кто во что горазд, дети в частности.

— Все равно, — сказала Тамара, одна из молодой компании, с которой мы ехали на «скорой помощи». — Главное — отдать дань памяти. Пойдем.

— Да ведь это нарочно сделано, — заявил другой наш попутчик.

Корявый, вовсе некрасивый, простецкого вида со своей молоденькой, тоже некрасивой, но очень милой женой, он вел белокурого кудрявого мальчика лет трех-четырех. Заметив, что мы поглядываем на ребенка, он объяснил:

— С грудного возраста здесь с нами Климка бывает 7 августа... — И продолжал: — Нарочно все это, чтобы народ не собирался. Вдруг кто чего скажет или кто чего услышит, вот и путают карты, то здесь объявят, то туда перенесут... Вот здесь Александр Блок со своим дедом собирали растения, цветочки и листья, Климушка, — сказал он мальчику. — Со своим дедом Бекетовым гербарий составлял, — пояснил он нам, — этот лес в дневниках и письмах упоминается...

— Вы, простите, специалист по Блоку или просто так интересуетесь?

— Просто интересуемся, — ответили муж и жена. — Каждый год бываем.

Это был наш первый и последний вопрос по заданию и замыслу «включенного наблюдения». Расспрашивать с подспудной мыслью (как бы ни была эта мысль социологична) почему-то оказалось неловко.

Наши спутники знали о Блоке много. Знали такие подробности о Шахматове, которые извлекаются только из специальной литературы или из дневников, писем и записных книжек самого поэта и его окружения.

«Смотрите — вот серебристый тополь, который смотрел в окно кабинета!», «Вон сирень, сиреневый сад, помните?», «А этих кустов не было, с террасы открывался вид на поле...» — слышалось то и дело.

— Вы посещали краеведческий музей в Клину? — всё допытывалась старая дама в соломенной шляпке. — Там чудесный стенд посвящен Блоку. Вы непременно должны там побывать.

Отважная эта дама, несмотря на свои верные семьдесят лет, бодро спускалась в овраги и поднималась на холмы, не отставая от других.

На зеленом склоне у валуна сидели люди. Мы подошли как раз в ту минуту, когда какой-то человек средних лет завершал свою речь следующими словами:

— Итак, второе неофициальное празднование годовщины смерти Блока закончено. Будем считать наше собрание настоящим, а то... — Он неодобрительно махнул рукой куда-то в сторону предполагаемого Солнечногорска. — До встречи в следующем году, друзья!

Но никто не расходился. Мы сели на траву и огляделись вокруг. Первое, что бросалось в глаза, — какое-то особое спокойствие, тишина, несуетливость этого сборища человек в сто пятьдесят — двести. Стали доставать еду, но не было ни одной бутылки спиртного. Группки и компании, видимо, незнакомые между собой, переговаривались, объединялись в единое целое. Здесь не было решительно ничего ни от погони за сенсацией или за знаменитостями, ни от жажды зрелища, ни даже протеста или «диссидентства». Александру Александровичу Блоку, не кому иному, посвящен был этот лучезарный день. Милиция, то ли удовлетворенная, то ли разочарованная, удалилась.

Мы выложили свое угощенье, и милые новые знакомые тоже нас накормили вкусным пирогом с ягодами, напоили великолепным горячим чаем из

термоса. И мы сидели на траве, беседуя о Блоке, об усадьбе, об этом дне, о житье-бытье вообще. Было очень, очень хорошо, и Эльвира Горюхина все время шептала мне в ухо: «Бог, сам Бог привел нас сюда!..»

Вдруг бодрой и пружинистой походкой из-за кустов орешника внизу к камню прошел Лев Ошанин в сопровождении двух юных дам. Было ясно, что он из Солнечногорска, и толпа закидала его вопросами, что там было, да как, да кто выступал и так далее.

— Как было? Обыкновенно! — ответил Лев Ошанин и развел руками, доверительно и многозначительно глядя на своих собеседников.

Как знаком мне этот наш специфический интеллигентский жест, этот понимающе-подмигивающий («мы-то с тобой насквозь все видим!»), интеллигентский наш взгляд с ужимкой! В нем многое слито. А главное — «амбивалентно» дается понять следующее:

— мы причастны к этому неприятному «официозу», мы там уважаемы, — это с одной стороны, но с другой:

— мы с вами, левые прогрессивные интеллигенты, мы же «из нашего профсоюза», мы презираем тех, «их», смеемся над ними. Таким жестом и понимающе-подмаргивающим взглядом отвечаем мы друг другу, «своим», причастным к творческой элите, на вопрос, скажем, о том, что было сегодня на съезде, пленуме, на собрании интеллигенции г. Москвы. «Что было? — сами понимаете, обычно...» Но изображая лицом крайнюю скуку и презрительное равнодушие, мы умалчиваем о том, что приглашение на скучный «официозный» съезд было нам отнюдь не безразлично, и, более того, мы волновались, пришлют или не пришлют, а то и вовсе — скандалили в своей секции, обижались, жаловались начальству...

Лев Ошанин, надо отдать ему справедливость, демократично применил этот пассаж, употребимый в разговоре «своих», общаясь с простыми любителями поэзии, тем самым «до себя их возвышая», как говаривал некогда А.А.Блок.

— Что было? — переспросил Лев Ошанин поставленным голосом. — Официальные выступления. Я ушел после второго, своего...

Так всем стало известно, что он выступал, да еще вторым, то есть стоит высоко на лестнице официоза, а также и то, что этот официоз ему чужд и что он способен, не боясь, слегка подтрунивать над ним.

Толпа не узнала в лицо популярного поэта. Его возможное на сей счет неудовольствие было сразу же компенсировано радостными аплодисментами, когда он назвал себя, и столь же громкими, искренними аплодисментами после прочитанного им стихотворения, издалека показавшегося мне весьма коротким (я пошла еще раз осмотреть территорию усадьбы и раскопанный фундамент — обещают восстановить дом к 1980 году). Вернувшись на лужайку, я увидела, что Ошанин со своими дамами сидит на траве среди остальных слушателей (потом они тихо, незаметно и тактично удалились), а у камня стоит и читает нечто вроде лекции о Блоке пожилая женщина с грудным голосом.

Она оказалась экскурсоводом по блоковским местам. Привела сюда большую группу туристов, рассадила и начала объяснять, что Блок ненавидел страшный мир царской России и приветствовал зори Октября. И дальше — что его ошибочно считают пессимистом, хотя в действительности он оптимист. Нечего, конечно, взять с лектора, ибо на двух оппозициях — «принял — не принял» и «оптимист — пессимист», как на двух китах, стоит все советское блоковедение с его мегатоннами монографий, сборников, трудов и чтений.

Женщина начала читать Блока. Первым прочла стихотворение «Когда в листве сырой и ржавой...» с финальным его вопрошением к Христу, прочла из вступления к «Возмездию», не миновала также и непременных строк:

Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!

и

Сотри случайные черты,
И ты увидишь: мир прекрасен!

Читала она хорошо. Слушали ее с глубоким вниманием. И верно: мир был прекрасен в этот час.

Десятки умных глаз, серьезные, просветленные лица... Кто они, собравшиеся, из каких слоев, из каких социальных групп? Но не хотелось рубрикаций, не важны были все социологические who is who. Это духовная часть нации, это духовный цвет народа чествовал своего национального поэта. Признаться, я не ожидала ничего подобного. И за всю жизнь не встретила литературного «мероприятия» более высокого и чистого. Все мои концепции и умствования по поводу несовременности и непопулярности Блока терпели крах. Хотелось призвать тени обитателей усадьбы: смотрите, Александр Александрович, смотрите, Александра Андреевна! Чаяли ли в 21-м, в бездне отчаяния и мрака?! Прощен, прощен! — пело в душе. Здесь для меня — важнейшее в тот день откровение. И верилось, что не все разбито, предано, пропито, что есть у нас еще будущее на этой земле.

А вокруг была необыкновенная, неправдоподобная красота. Конечно, недаром влюбился в этот край Д.И.Менделеев, а потом старик А.Н.Бекетов, а дальше мальчик Саша Блок. Пусть нарисует в воображении тот, кто не бывал, идеальное северное Подмосковье, где так важны зубчатые гребни елей, уходящие вдаль, гряда за грядой по пересеченной местности. Таковы шахматовские места. Но при этом широчайшем просторе полей и холмов, при этих зубчатых, за далью даль, зелено-синих задниках ландшафт состоит одновременно из уютных, изящных, камерных пейзажей-выгородок. Вот это сочетание закрытости: поле, чуть приподнятое к обрамляющей его лесной опушке, луг в кольце кудрявого орешника и тут же открывающийся просвет в бесконечность, — это необычайно. Глаз не устает любоваться все новыми видами, а солнце уже спадает, уже пятый час...

В очаровании мы не заметили, как пробежало время. Многие наши новые знакомые ушли, попрощавшись. Ушла молодая пара с мальчиком Климкой на руках, ушла отважная бабушка в соломенной шляпке, беспокоясь, как доберется до железной дороги, — до автобуса-то семь километров! Пора было трогаться и нам.

На обратном пути между Осинками и Тараканово вдали мы увидели сомкнутый строй новых путников. Точнее, скученный, но весьма потрепанный и помятый строй. Несколько вырвавшись вперед, шла босиком грузная тетя.

— Вы из Солнечногорска? — с любопытством налетели на нее девушки.

— Из писательской организации, — отрезала встречная.

Приблизился и арьергард. Свой вопрос, не из Солнечногорска ли они, то есть с официального торжества (где вторым выступал Лев Ошанин), мы адресовали и миниатюрной, седой, приятной на вид дамочке, получив в ответ горделивое: «Мы — московские писатели». Тамара, Таня и Ваня расхохотались.

— Вот ведь не боятся попасть в глупое положение, — шепнула я Эльвире. — А вдруг кто-то из нас сама Мария Прилежаева.

— Прилежаева не может идти оттуда, — возразила ученая Эльвира. — Она может идти только туда и только с ними.

Оценочные стереотипы не с неба берутся, они накладываются на бинарные стереотипы — поведенческие, реальные.

В Тараканове, большом селе на полпути от Шахматова до менделеевского Боблова, царила та же атмосфера серьезности, благоговения и всеобщего братства, что и у валуна. Люди осматривали экспозицию сельского музея, очень культурную, хотя и бедную, сидели на лавочках у библиотеки, у сельских домов, на широком лугу перед церковью, где некогда нарядные крестьяне обсыпали зерном молодых Александра Александровича и Любовь Дмитриевну и принимали хлеб-соль шаферы Боря Бугаев и Сережа Соловьев.

Таракановская церковь разрушена настолько, что похожа на руины краснокирпичного готического замка. А стоит чудесно, в зеленых кущах, над прудом. И там тоже всюду сидели люди, молчали, смотрели на тихие воды, на закат. Некоторые ушли купаться на речку куда-то поблизости, и оттуда доносился смех, всплески. Тишина, покой и красота снизошли на мир.

У начала шоссе дожидались те самые три писательских автобуса, которые я видела утром у Дома литераторов. Шустрые частники выныривали из-за поворота от Осинок, но их уже было мало. Отъехал один из трех автобусов с писателями, которые оставались в Тараканове, а в Шахматово не пошли. Шахматовские же любители поэзии всё не возвращались. Солнце заходило. Мы с Эльвирой, давно попрощавшись с нашей молодой компанией, побывали в музее, погуляли и сейчас сидели с шоферами на опушке леса, шутили на всякие темы. Шоферы сказали, что милиция, отбывая, дала указание вывезти отсюда всех задержавшихся и что поэтому нам нечего волноваться об отъезде. Но мы еще давно решили возвращаться с автобусами из ЦДЛ, благо они, следуя по Ленинградскому шоссе, подвезут нас до самого дома.

У автобуса суетилась смутно знакомая мне аэропортовская пара. При своей плохой памяти на лица я никак не могла припомнить, где именно, за каким столом сидела я с этим прихрамывающим остряком-анекдотчиком и его массивной супругой в очках. Что-то мне кажется, она прогрессистка из какого-то издательства. Ну а он — типовая физиономия поликлиники Литфонда, аэропортовец до мозга костей.

Не хотелось бы мне здесь, на этих страницах, возвращаться к этой модели, которую я пыталась сконструировать в цикле «У нас на Аэропорте» (в «Душевном Аэропорте» и др.). Напомню лишь, что Аэропорт — понятие не географическое, а социально-психологическое, условное определение некоей обширной страты художественной или околохудожественной интеллигенции, обладающей своим, абсолютно сложившимся коллективным самосознанием, системой клишированных понятий, представлений, оценок, вкусов и пристрастий, самодовольством избранничества и одновременно комплексом гонимости, тщеславием, уязвленностью, агрессивностью, высокомерием и переходящим все стратовые границы презрением к «не своим», «чужим», «неписательским». Хотя «душевный Аэропорт» существует не только в Москве (например, в Ленинграде он обширен), литфондовское скопление у метро «Аэропорт» (около десяти домов, поликлиника, ателье, сама администрация Литфонда и т.д.), естественно, дает психологический тип аэропортовца в наиболее чистом виде. В феномене Аэропорта особенно любопытны две проблемы: взаимоотношения с властью и с народом (под народом подразумевается здесь все, что не страна Литфонда, за исключением отдельных престижно-референтных групп и индивидуумов). Первая пара «Аэропорт — власть» демонстрирует пример болезненной, почти параноидальной раздвоенности. С одной стороны — искренняя ненависть, чувство подлинной классовой вражды; первый тост за столом — «чтоб они сдохли!» И одновременно — жгучий интерес к быту «их», подсчеты всяких льгот и буфетов, постоянная уязвленность, что его недооценили, недонаградили, недоприветили те самые, за чью смерть он только что чокался в компании «своих» на аэропортовской кухне. Отношение Аэропорта к народу, напротив, совершенно четко и однозначно: аэропортовец ненавидит народ. В этом пункте он окончательно порвал с традицией русской леводемократической интеллигенции, будучи прямым наследником таких ее свойств, как атеизм, кастовость, эклектичность мировоззрения, маргинальный статус, вечное недовольство всем и вся, кроме своей бесценной личности. Словом, Аэропорт достоин самого тщательного анализа, но сейчас перед нами лишь один аэропортовец, веселый, жовиальный, из анекдотчиков и рассказчиков: «Как-то раз мы с покойной Олей Берггольц и Шурой Штейном зашли к Виктору Борисовичу...»

— Девушки, а это автобус заказной, казенный, так сказать, — обратился он к нам ласково, но строго, видя наши намерения если не сейчас (мы оживленно разговаривали), то вскоре посягнуть на транспорт.

— Да ну? — мы сделали круглые-прекруглые глаза. — Чей же такой? Откуда же прибыли?

— Из Москвы. Писательская организация, — ответил он, как всегда в таких случаях, округло-довольно ухмыляясь голосом.

— Ай-яй-яй! — говорим. — Вот это да! Надо же! Из самой Москвы! Москвичи, значит? Ну и ну! Ах, ах, ах! Издалека однако! А мы из области прибыли. Вот из Нового Стана пришли. Точнее, на «скорой помощи» прикатили. Ну а назад с вами хотим доехать. Как, не возражаете? Вот это попали! Из Москвы! Черт-те что!

Писателей мы пока пропускали, акцентировали Москву, «столичных штучек» в глухой провинции. Мы наигрывали и ломали ваньку откровенно и нахально, били локтями друг друга, хихикали. В блоковские времена здесь, в усадьбах, так грубо не играли любительские водевили даже и вполне бездарные, судя по всему, менделеевские барышни — все-таки существовал Московский Художественный театр. Но наш аэропортовец ничего не замечал. Не по простодушию, нет! Как объяснила Э.Горюхина, в психологии это называется «доминанта внимания на себе», ведущая к полной неконтактности, к потере ориентации. Прибавлю к этому еще самодовольство и убежденность, что он один (плюс фигуры в очерченном им круге) — писатель, а все остальные — плебс и чужаки.

— Так как же? Можно нам с вами поехать домой?

— Я — за, — отвечает наш аэропортовец. — А там — как начальство. Я не возражаю.

Здесь мгновенным и весьма артистичным переходом от раешника к некоторой чеканной уверенности и прямому намеку на имеющееся у нас твердое право — говорим:

— Может быть, в решении этого сложного вопроса удастся обойтись без начальства? Может быть, это само собой разумеется?

Но ничто не насторожило нашего аэропортовца.

— Боже мой! — тихо застонала Горюхина. — Какой чистый пример доминанты на себе! Какая глухота к интонации! Господи, Ухтомского бы сюда! Просто неправдоподобно!

Тут подошли его супруга и маленькая элегантная седенькая женщина, которую мы встретили в поле у Шахматова.

— Где у вас тут вода? — спрашивают.

— Ах, вот за серым домом, первым по этому порядку, — гостеприимно указываем мы, улыбаясь, — чудная вода, холодная, в колонке...

И еще кружечку предложили.

Но, как это обычно бывает у писателей, их разговор с простым народом (если, конечно, это не встреча с читателями от Бюро пропаганды) чисто служебный. Лишнее они просто не слышат, пропускают мимо ушей, даже если это нечто вроде для них полезное. И тут: спросили, где вода, получили ответ — де, за серым домом, и слушать нас дальше не стали, пошли пить. А я так и стою со своей зеленой эмалированной кружечкой в доверчиво протянутой руке.

Поднимаемся в автобус. Патрон наш, прихрамывая, за нами. Бурчит что-то уже с явным недовольством, ворчит.

— Видите, — говорит, — места здесь заняты. У нас автобус не простой, а специального назначения. Разве что вон там. Там никто не ехал как будто. — И он показал на первое сиденье слева, прижатое к кабине шофера, без окошка.

А сзади лавки большого и неуютного старого автобуса были «забронированы» ушедшими: лежала горбушка батона, завернутая в газету, какая-то тоже обгрызанная краюшка и другие подобные приметные знаки. Нет, у нас в народе сегодня угощали положительно намного лучше, и мы вспомнили поджарку, вишневый пирог, ароматный чай...

Нарочито, подчеркнуто хозяйским, цепким взглядом мы оглядели автобус, неодобрительно и слегка брезгливо покосились на хлебные объедки. Примерялись. Дескать, тут будет трясти, а тут нехорошо, а тут дует, а тут нам не нравится. И, наконец, милостиво согласились сесть на предложенное нашим аэропортовцем, игравшим роль хозяина автобуса, неудобное переднее сиденье. Сели и оказались, таким образом, впереди и на виду у всех, в некоторой изоляции от основного состава будущих пассажиров.

— Но только учтите, девушки, — весьма и весьма недовольным тоном предупредил аэропортовец-патрон, — мы поедем прямо в Москву без остановок!

— Ах, уж что там, тут-то, — заводим мы опять свою песенку. — По дороге, может, и нашу хату встретим, шофер уж скинет как-нибудь, а?

И опять мы, как нам кажется, очень артистично сочетаем подобострастные улыбки, ужимки и ухмылки с металлом твердой уверенности в голосе, намекая, что все не так просто, как кажется...

Никакого впечатления.

— Не знаю, не знаю, — уже с нескрываемой злобой смотрит на нас аэропортовец.

Тогда мы принимаем на своей лавочке максимально светские, скромно непринужденные позы и погружаемся в увлекательный разговор. Уже тогда меня все мучило, на кого же похожи мы с Эльвирой и где есть подобная ситуация, где? Где же?

И только потом, много дней спустя, догадалась! На Коровьева и Бегемота, когда они, назвавшись Скабичевским и Панаевым, заявились в ресторан к Грибоедову! Вот на кого оказались похожи мы с Эльвирой Горюхиной, проникнув в писательский автобус. Правда, положение наших предшественников было намного легче: за ними был сам мессир Воланд, и все понимал умный флибустьер Арчибальд Арчибальдович, и совсем уж близко, вот-вот взовьется огненным столбом, занимался пожар. Мы же с Эльвирой одни, беззащитны...

А за нашей спиной прибывают законные владельцы транспорта. С переливчатым смехом взбираются в автобус дамы. Вернулись от колодца и жена нашего патрона с подругой. Радостная встреча, возгласы, приветствия...

— Вот и наши!

— Идут, идут!

— Все уже здесь, рядом!

— А Лида где? Где Лида?

— Как, сильно устали?

— Нисколько! Здесь такая прелесть! И совсем не жарко. Мы чудно прошлись! Сразу надо было сюда ехать, чем официальные речи слушать!

— Ручаюсь, я сегодня килограммчик скинула!

— Да уж, речи, прямо сказать... Особенно этот, городской голова!

— А то и полтора!

— А я ноги натерла.

— Адочка, вот и вы!

— Ах, Ада, Ада, чего тебе надо!

— Мне рая не надо, когда со мной Ада! (Это наш веселый аэропортовец сложил стишок.)

— Валентина Григорьевна, вас ли вижу?

— Да уж и не верила, что вы вернетесь! Не наших и нет!

— А мы здесь расплодились, пока вы гуляли, размножились — видите? Вот девушки у нас в гостях... Они из Теплого Стана, с нами ехать хотят, — оповестил все тот же наш патрон-аэропортовец.

— Теплый Стан? При чем здесь Теплый Стан? Это на юге Москвы, а мы будем въезжать с севера, — проговорила дама с первого сиденья.

— Не знаю, не знаю уж, на что они рассчитывают...

И злобный рокот, презрительный смешок, угроза вмешивались в воркованье воскресного пикника, в этот прелестный уик-энд уик-энда. Паузы тяжелого недоумения прерывали ритуал радостного свидания «наших», «своих». Волны гнева и возмущения буквально, физически били нас в спины, мы чувствовали удары. Это повторялось с новыми поступлениями пассажиров. Готовился взрыв. Нарастал негодующий гул. Поток густой ненависти плыл к нашей первой лавке.

А мы сидим себе тихо-тихо, и всепоглощающе интересный у нас разговор. Беседуем. Правда, у бедной Эльвиры разыгралась нервная аллергия, щеки горят огнем.

За окнами автобуса спускался вечер. На закате линии холмов обрисовались четче, лужайки стали еще зеленее. На лужайках паслись коровы, и черно-белые, пятнистые их стада казались тучными, совсем, как на картинках у голландцев. Местность за Таракановым, поднимающаяся вверх к Рогачеву несколькими уровнями-террасами полей, разделенных зубчатыми грядами елей, лежала словно нарисованная на старинном топографическом плане. Вечерний розовый свет струился над этой красотой и покоем.

В автобусе назревал крупный, безобразный, рыночный скандал. «Наши», «не наши», «Теплый Стан» — как из рогаток ударяло нам в спину. Эльвира бедная вышла на луг, попыталась отдышаться, испугалась, что оставила меня одну, еще бросятся и убьют, вернулась, села и все причитает: «Господи! Господи! А если все это представить себе в ситуации бедствия? Если наводнение? Война? Как же они вести себя будут? И это в такой день! Ведь они только что там были! И, возможно, стихи читали... Значит, и поэзия звук пустой, и искусство бессильно их облагородить?! Ужас, страх!..»

«Пора», — сказала я себе. Поворачиваюсь к ним.

— Простите, вам не надоело? — раздельно им говорю. — Мне, например, очень надоело и прискучило полчаса, целых полчаса слушать одно и то же. Прошу вас, прекратите.

— Что-то мне начинает не нравиться ваш тон! — после некоторой паузы растерянности грозно повысила голос толстая писательница с первого сиденья.

Так одергивают зарвавшуюся домработницу.

— Но ваш тон мне давно уже не нравится, — говорю я любезно. — В чем дело? Что, здесь нумерованные места? И у вас куплены плацкартные билеты «туда-обратно»?

— Нет, — отвечает дама, несколько смешавшись.

— Но тогда что же случилось, чем вы недовольны? Может быть, мы заняли чьи-то места? Кому-то из вас негде сесть?

Молчат.

— Но вы поймите, — вступила супруга аэропортовца, большая прогрессивная дама в очках. — Мы приехали все вместе, определенной группой... Это наш автобус. — Она многозначительно выделила местоимение. — Могут прийти еще люди. При чем же здесь вы?

— Какой группой? — спрашиваю. — Что значит «наш автобус»?

— Союз писателей, — отвечает она торжественно и приподнято.

С видом крайнего отвращения встаю. Салон замер. Сейчас сорвутся с мест и растерзают. Подхожу к ней, она сидит на одинарном сиденье в центре писательского Космоса. Тихо в ухо ей говорю: «Я, кажется, встречала вас в доме у каких-то знакомых. Вы показались мне интеллигентным человеком. Я ошиблась».

В руке у меня писательский билет. Сую ей в очки, открываю, перелистываю, тычу пальцем в свою юношескую фотографию с распущенными кудрями, в штампы уплаты взносов. Видимо, цель была показать, что я давно в этом их Союзе писателей, не знаю, руки у меня тряслись от злости. Да, увы! Я их ненавижу.

— Вы член Союза писателей? Но это не важно! Вы же не ехали!..

Не слушая ее, подхожу ко второй активистке с сиденья у двери и ей тычу в нос штампы «уплочено», подпись их секретаря.

— Это ничего не значит! — говорит дама.

Не значит?! Для вас — «не значит»?! Да для вас это вся жизнь! Милые, всё! Ваша карта бита! Конец. У простолюдинки из Теплого Стана в кошельке тот самый, воспетый еще Булгаковым «членский, МАССОЛИТский билет, коричневый, пахнущий дорогой кожей», предмет всеобщих вожделений. У многих ли из вас, крикунов, такой? А ну проверим!..

Иду на свою лавку и вижу, что над Эльвирой стоит и подстерегает меня новый персонаж. Все здесь происходило так быстро, что я не заметила, как и откуда он появился. Видимо, за ним кто-то сбегал или предупредил снаружи, у автобуса, о чудовищных беспорядках, происшедших в его отсутствие.

Это, судя по всему, ответственный за поездку или что-то в этом духе. Наверное, поэт. Лицо кажется знакомым по фотографиям в «Юности» или «Литературной газете». Совсем молодой еще человек. Лицо цыганистое, черное, бородатое. Белая праздничная косоворотка, подпоясанная шнурком. На груди значок «Школа им. А.А.Блока».

Останавливает меня и корректно, но официально и неприязненно:

— Поскольку это автобус Московской писательской организации, мы сначала отправим своих, а потом, в случае возможности, остальных. Так что пока попрошу вас...

Да, молодой «литератор» в белоснежной воскресной рубахе, с именем Александра Блока на груди, в день Блоковского праздника поэзии подошел к двум женщинам, по возрасту много старшим, тихо сидевшим в углу автобуса, где было еще несколько свободных мест, и попросил их выйти вон на ночь глядя, когда доехать другим способом до железной дороги было невозможно.

В третий раз достаю из кошелька и сую в нос коричневую книжку, без которой человек не человек и женщина не женщина, в третий раз получаю бессильное «Но это не важно!» (в данном случае равное только лишь реплике типа «Сам дурак!»), решительно сажусь на свое место, прибавив:

— Ночевать мы здесь не будем.

Гробовое молчание за спиной прерывается голосом жены аэропортовца (сам он сидит абсолютно огорошенный, так и не поняв, почему эти пейзанки оказались писательницами):

— Извините, вы нас не поняли, дело в том, что Московская организация...

— Я все поняла, — перебиваю ее холодно. — И поверьте: я это возвращение опишу.

Что же было дальше?

Надо отдать должное цыгану-славянофилу: он совсем увял, сник, потерялся. Обняв девушку, свою спутницу, он сидел спиной к спине с нами и молчал, пустив автобус на самотек. И вообще милый тон загородной поездки в интеллигентной компании «наших» был нарушен, а уик-энд безнадежно испорчен. Ввалились все, даже какие-то мешочники; чужие люди сели на свободные места, а некоторые даже стояли у дверей. Шофер останавливался там, где они просили: и у станции в Солнечногорске, и у Зеленограда, и у каких-то развилок, километров, Новых и Теплых Станов, черт-те где. Писательская вселенная, Аэропорт на колесах, передвижное Переделкино превратилось в обыкновенный областной пассажирский транспорт. Затихли и изящный щебет дам, и остроумные шуточки и анекдотцы. В молчании ехали до Москвы.

Возможно, в них шевельнулась совесть? Стало как-то неудобно, неприятно? Боюсь, пробудился один только страх. Ведь еще неизвестно, как обернется допущенная досадная промашка. Да, да. Неизвестно ведь, кто мы такие и с какими прерогативами, почему так долго оставались инкогнито, почему не затараторили сразу по-своему, «ах, наши-ваши, мы тоже ваши»?! Да и лица у нас какие-то, видимо, не те: иначе почему же не опознали в нас — увы! — тоже аэропортовских, одетых, между прочим, модно, простите уж за пошлость, во все фирменное. Никуда не попрешь против МАССОЛИТского билета, но ведь мало ли какие бывают «писатели», из каких организаций, от кого и с какими предписаниями? Да, вышла неприятность, неувязка.

Мне же важно было как-то успокоить Эльвиру Николаевну, у которой все сильнее разыгрывался аллергический приступ.

Три момента особенно поразили ее, все-таки человека со стороны, хотя и подолгу живавшего на Аэропорте: абсолютная необязательность развязанного скандала, добровольность атаки на нас и стратовая солидарность.

Не было предмета конкуренции: оставались свободные места. Не говоря уже о том, что существовал у людей, считающих себя культурными, обычай уступать женщинам место в случае крайней необходимости (пусть в данном случае это не требовалось), — в частности, А.А.Блок имел привычку именно так себя вести в конке, в трамвае.

Да, скандал бы самодеятелен, доброволен. Поводом для него послужило только лишь появление двух незнакомых женщин на их привилегированной территории, которой в данный момент служил обшарпанный автобус со свободным входом (вспомним, что объявление ЦДЛ приглашало всех желающих) и ненумерованными местами. Не было никаких списков, не было пригласительных билетов, хотя бы и не поименных.

И увы! Изгоняя нас, автобус был монолитен. Ни один человек (а я заметила там мельком и какие-то симпатичные молодые лица) не сказал что-нибудь вроде: «Оставьте этих женщин в покое. Пусть едут... Автобус-то свободный». Наутро мне позвонила знакомая из «Литературной газеты», которая уже успела услышать историю нашей поездки от какой-то девушки-свидетельницы, будто бы увещевавшей «жописов» (так неблагозвучно окрестили жен писателей). Но, к сожалению, мы не расслышали мужественного голоса нашей заступницы. Боюсь, это был лишь внутренний монолог.

Однажды аэропортовка В. сказала мне вещь, меня поразившую. «Я, — говорит, — смотрела прекрасный фильм «Калина красная», очень понравилось. И в то же время я понимаю, что он, Шукшин, меня бы расстрелял». Я оторопела. «Почему?» — спрашиваю. «Да потому, что я не такая, как он», — говорит. Как ни странно, но после этого заявления я неоднократно слыхала подобное от своих друзей, аэропортовских интеллигентов: чувствую, дескать, глубокую враждебность; чувствую — убьет.

— Это — типичная проекция, — объяснила Эльвира Николаевна. — Свою собственную неприязнь к Шукшину — «иному» — они экстраполируют и ему же приписывают.

Я согласна с такой интерпретацией взаимоотношений Аэропорта и народа. О себе могу сказать, что наш автобус был первой в моей жизни попуткой, куда меня не «подсадили» и едва не выгнали. А я объехала страну от Бреста до Красноярска, от Карелии до Иссык-Куля на всех видах транспорта, на левой «Чайке» и пескоразбрызгивателе, на лесовозе и даже на «воронке». Совсем незадолго до описываемых событий мы с С. садились в битком набитый грузовичок на станции Кяппесельга под дождем, мокрые до нитки; он «инаковыглядящий» с бородой, два огромных рюкзака, черная лохматая собака, гитара, сумка с протекшими помидорами... Нас буквально положили сверху, на ноги людям и всю дорогу повторяли: «Милок, ты уж потерпи, сейчас за мостком и приедем, совсем мало осталось!» И шофер не взял ни копейки. Да что далеко ходить! Вспомним сегодняшнюю «скорую помощь» у Нового Стана...

Анализируя инцидент в автобусе, нельзя прибегнуть к спасительной формуле: сверху велели. Нет, не начальство, не функционеры, не Верченко, не Марков учинили скандал. И не «черная сотня». Не Софронов, не Аркадий Васильев покойный. И не тридцатилетние карьеристы, «выскочки из Литинститута». Нет, нас выгоняли скромные литераторы, живущие на свои трудовые доходы, построившие себе сами честные кооперативные квартиры на Аэропорте, наши соседи по лестничной клетке, интеллектуалы, книжники. Это вы, мой дорогой приятель и коллега, выгоняли нас. И еще точнее: это мы с вами выгоняли в лес и в ночь двух женщин, которые позволили себе сесть с нами рядом.

За окнами быстро темнело. Туман спускался на речки, клубился над затонами... Вот поворот на Крюково. Там Дедово, имение Коваленских, откуда пришло благословение первым стихам Блока. Как незаметно блоковские места переходят в соловьевские! Здесь, в Дедове, гулял Владимир Сергеевич в своей знаменитой крылатке... Сходня, старая дорога, имение Знаменское. Здесь, в Морщихе, он снимал избу у крестьянина Сысоя и Матрены, воспетой им в шуточных стихах и акростихах. Холмистая, лесная подмосковная земля уходила в ночную тьму, на небе тонкий месяц...

Грузно подскакивая на выбоинах, поскрипывая и дрожа, освещая асфальт мутными фарами, ехал наш писательский автобус, глубоко равнодушный к этой земле, презирающий тех, кто ходит по ней пешком.

Из письма, написанного в ответ на критические замечания по поводу эссе «Блок-77»; первая страница письма и имя адресата в архиве не сохранились.

«Хочу защитить фразу «Духовный цвет народа чествовал своего национального поэта». Я считаю, что пора нам преодолевать аэропортовскую привычку боязни «их слов». Привычка эта есть следствие несвободы. Как бы ни были затрепаны слова и девальвированы пустозвонством, следует, мне кажется, не истреблять их из лексикона, а возвращать себе, когда они значат именно то, что они значат.

В Шахматове собрался духовный цвет народа, что меня поразило: оказывается, таковой существует. Отношение этого множества людей к герою торжества было как раз отношением к своему поэту, что меня также поразило, ибо я (это отмечено в тексте) считала Блока поэтом узкого интеллигентского или возрастного (юношеского) круга.

Национального? Наверное, в случае Есенина или Твардовского слово было бы лишним, но в адрес Блока с его немецко-еврейской фамилией хотелось написать. Ведь еще при жизни многие считали, что наш Сашура — представитель банкирского дома «Блок и К⁰». Вообще же мне представляется ненормальным наше негативное отношение к целому ряду понятий только из-за того, что кто-то ими пользуется.

Теперь уже о жизни (по ходу твоей критики).

1. Ходи на симпозиумы, собрания, пленумы — дело твое. Но если ты так это все презираешь, не скандаль, если тебе не прислали билет, не пиши жалобы на секретаря секции, не получай инфаркта, если тебе не дали звание «засрака» или значок «Отличник кинематографии».

2. Русская демократическая интеллигенция, как известно, наломала много дров. Но мне, в частности, гораздо милее ее слепое народолюбство, постоянный комплекс вины и ощущение собственной греховности, нежели самовлюбленность, сознание своей непогрешимости и ненависть ко всем, кто не она, свойственные советской прогрессивной интеллигенции. Это вопрос вкуса и сердечной склонности.

3. Злоречие Аэропорта... Да, ему нет удержу. О тебе, правда, ничего плохого не слыхала [...]. О себе же! 35 лет сидя на одном и том же месте, в одном и том же богоугодном заведении, я перебывала всем — от проститутки до лесбиянки, от диссидентки до гебешницы, от алкоголички до ханжи. Все это неинтересно, это — духовный климат среды. Любопытно другое. Особенный взрыв ненависти и всплеск сплетен я почувствовала после того, как в 1968 году вынуждена была навсегда покинуть ряды в ту пору нашей с тобой общей партии. Наверное, сказался здесь глубинный конформизм Аэропорта. Прогнозировали мне или приползание назад на брюхе или гибель в канаве. Несбывшийся прогноз раздражает, так я думаю.

4. О народе. Да, он ужасен. Но чего ждать, если таков, каков он есть, слой, почитающий себя элитой? Есть разная степень ответственности. Один счет для алкаша из «Комсомольца»[2], для тети Фени и другой для «инженеров человеческих душ», елки-палки. Одно — те, кто не ведает, что творит, другое — фарисеи и книжники, которые все ведают.

[...]

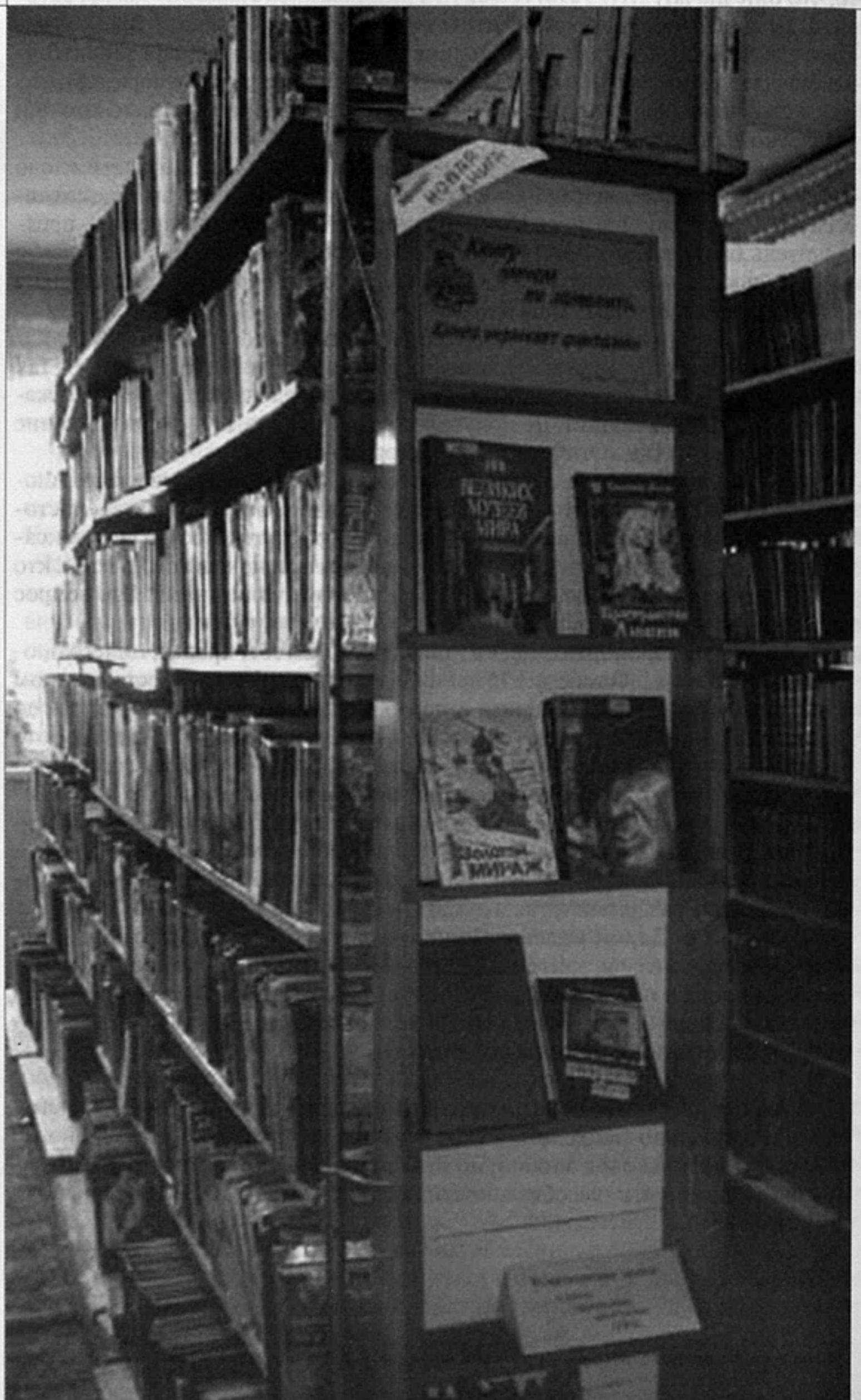
6. Аэропорт, как это подчеркнуто в тексте, для меня понятие психологическое и социально-психологическое, а не территориальное. На Аэропорте прописаны не только мы с тобой, но Войнович, Лёва Копелев, что не снимает, как мне кажется, с нас обязанности почаще смотреть на себя в зеркало.

[...]

1977

[2] Так назывался продовольственный магазин на улице Черняховского. — *Прим. ред.*

Ч Т Е Н И Е



АЛЕКСЕЙ МИЗГИРЕВ

Бубен, барабан

Кровь — святое дело, кровь.
И.Тургенев. «Записки охотника»

Пролог

Воинская часть. Ремонтный бокс. День. В гараже разобранная БМП. Рядом два солдата-срочника. Солдаты с напряжением смотрят друг на друга.

С о л д а т - 1. За «крысу» кровью отвечают — сам знаешь.

Солдат-2 утвердительно кивает.

С о л д а т - 2. Отвечу.

Солдат-1 отщелкивает ремень. Снимает через голову камуфляжное хэбэ. Стягивает майку. Остается в штанах. Зажимает в кулаке пряжку. Держит ремень в вытянутой руке. Солдат-2 проделывает то же самое. Солдаты встают друг против друга.

С о л д а т - 1. Кто первый?

С о л д а т - 2. Ты давай.

Солдат-1 вскидывает вдруг руку. С силой бьет солдата-2 ремнем по спине. Солдат-2 усмехается зло. Бьет солдата-1 ремнем по спине. Солдат-1 прыгает на одной ноге. Нервно смеется. Неожиданно хлещет солдата-2. Солдат-2 сразу же бьет в ответ. Солдаты некоторое время смотрят в глаза друг другу.

С о л д а т - 1. Обед скоро.

С о л д а т - 2. Согласен.

Разжимает кулак. Переворачивает ремень. Держит пряжку в вытянутой руке.

С о л д а т - 1. Три удара.

С о л д а т - 2. Кто первый?

С о л д а т - 1. Ты же отвечаешь.

Бьет солдата-2 пряжкой по спине. Солдат-2 заводит руку назад. Проводит пальцами по спине. Показывает ладонь солдату-1. Говорит весело.

С о л д а т - 2. Чисто, братан.

Бьет солдата-1 пряжкой. Солдат-1 морщится от боли. Опускается на колено.

С о л д а т - 2. Кровь есть?

Солдат-1 поднимается на ноги. Говорит быстро.

С о л д а т - 1. Нет крови, нет.

Солдаты встают друг перед другом. Солдат-1 бьет солдата-2 пряжкой по спине. Говорит на выдохе, зло.

С о л д а т - 1. Нет крови.

Солдат-2 неожиданно с силой хлещет солдата-1 по спине. Солдат-1 падает на пол. Не двигается.

С о л д а т - 2. Перевод когда получил — сторублевку чуть порвал.

Вытаскивает из кармана солдата-1 деньги. Находит сторублевую купюру. Показывает солдату-1 надрыв.

С о л д а т - 2. Крыса ты.

Сует деньги в карман. Подносит к глазам пряжку. Вытирает с пряжки кровь. Говорит твердо.

С о л д а т - 2. Если скрысятничал — кровь всегда есть. Кровь всегда на правду выведет.

Солдат-1 смотрит на солдата-2. Смахивает слезы.

1. Катя

Разрез Распадский. Районная библиотека. Библиотека светлая. Большие окна. Стеклянные двери. Везде старая, но добротная мебель, ковровые дорожки, репродукции. В читальном зале, за столом, две женщины. Женщины уже какое-то время пристально смотрят в глаза друг другу. Кате за сорок пять, усталое лицо, всегда убранные назад волосы, плотно сжатые губы. На Кате деловой костюм. Одежда старомодная, но тщательно ухоженная. Катя смотрит серьезно. Подруга — двадцать пять лет, миловидная — неожиданно выставляет указательный палец. Быстро шевелит пальцем. Не выдерживает, смеется. Катя смотрит серьезно. Подруга говорит восхищенно.

П о д р у г а. Высший класс, Екатерина Артемовна, профессионал!

К а т я. Не подлизывайся. Дежурство проиграла.

Подруга помешивает чай. Говорит неуверенно.

П о д р у г а. Славка жениться хочет.

К а т я. А ты?

Подруга пожимает плечами.

П о д р у г а. Как вы хочу.

К а т я. Что?

П о д р у г а. Любовь буду ждать, настоящую.

Катя поднимается. Забирает чашку. Говорит строго.

К а т я. Дежурство за тобой. Не забудь.

Выходит из читального зала.

Книгохранилище. Книжные полки вдоль стен. Катя осматривает книги. Проводит рукой по корешкам. Снимает с полки «Повести Белкина» А.С.Пушкина. Резкий стук в дверь. Катя испуганно оглядывается. На пороге юноша. Худой, светлые волосы. Слава. Слава радостно улыбается.

С л а в а. Здравствуйте, Екатерина Артемовна!

К а т я. Добрый день, Вячеслав.

Слава проходит в зал. Катя некоторое время смотрит Славе вслед. Кладет книгу в сумку.

Картотека. Катя перебирает пальцами формуляры. Находит: «А.С.Пушкин, «Повести Белкина». Выдергивает карточку из стопки. Прячет формуляр в карман.

Длинная ковровая дорожка. Катя проходит по коридору. Останавливается у входа. В зале Подруга и Слава. Целуются. Катя некоторое время не двигается. Осторожно, стараясь не шуметь, возвращается в книгохранилище.

Книгохранилище. Катя снимает с полки книгу. Сказки Х.К.Андерсена. Механично листает страницы. Разглядывает иллюстрации. «Герда обнимает оленя». Оленю фломастером пририсован детородный орган. В книгохрани-

лище появляется Подруга. Подруга складывает ладони вместе, трогательно улыбается.

П о д р у г а. Последний раз.

Катя утвердительно кивает.

К а т я. Хорошо.

П о д р у г а. Дежурство за мной, все помню.

Катя старается говорить приветливо.

К а т я. Идите.

П о д р у г а. Все, что должна, — отдежурю.

Уходит по коридору. Слава следом. Катя какое-то время смотрит им вслед. Вытаскивает из сказок Андерсена формуляр. Разглядывает записи.

Улица. Вход в библиотеку. Катя вешает на дверь табличку «Перерыв». Запирает библиотеку.

Улица города. Вдоль дороги тянется длинный бетонный забор. На горизонте видны угольные терриконы. Катя быстро идет по улице, держа в руке книгу Андерсена.

Парикмахерская. Учетчица у входа; парикмахерша стрижет мальчика. Громко работает машинка. Катя заходит в парикмахерскую. Учетчица поднимает голову.

К а т я. Серова работает?

Учетчица перегибается через стол. Кричит в зал.

У ч е т ч и ц а. Тамара, к тебе!

Парикмахерша выключает машинку. Приближается к Кате.

П а р и к м а х е р ш а. Кто ко мне?

Катя кладет на стол книгу Андерсена.

К а т я. Ваш ребенок брал?

Парикмахерша разглядывает книгу.

П а р и к м а х е р ш а. Брал Андерсена, ну да. А чё такое?

Катя открывает испорченную иллюстрацию. Показывает рисунок парикмахерше.

К а т я. Вам придется заплатить за испорченный экземпляр в десятикратном размере.

Парикмахерша смотрит с недовольством.

П а р и к м а х е р ш а. Где написано, что мой рисовал?

К а т я. Если вы не расплатитесь в течение трех дней, то Серов Дмитрий будет исключен из библиотеки.

Парикмахерша улыбается.

П а р и к м а х е р ш а. Да ради бога.

Катя смотрит растерянно.

К а т я. Вам самим, подчеркиваю, на свои деньги, придется приобретать необходимую для школьной программы литературу.

Парикмахерша говорит неожиданно резко.

П а р и к м а х е р ш а. За что тут платить?! Где написано, что мой рисовал?! Вы деньги вымогаете. Библиотекарша, а туда же.

Поворачивается к учетчице.

П а р и к м а х е р ш а. Рэкет, видала.

У ч е т ч и ц а. Милицию вызывать надо.

Катя говорит неуверенно.

К а т я. Будете платить или нет?

Парикмахерша усмехается.

П а р и к м а х е р ш а. Ты докажи, что мой рисовал. Доказать сможешь?!

Катя молчит.

П а р и к м а х е р ш а. Если ты дура, то разве все дураки?

Катя смотрит растерянно. Забирает книгу. Выходит из парикмахерской.

У ч е т ч и ц а. Чё, Томка, чё он сделал?!

Парикмахерша выглядит довольной. Подходит к мальчику в кресле. Бьет вдруг мальчика по затылку.

П а р и к м а х е р ш а. Опять, опять.

Мальчик закрывается руками.

М а л ь ч и к. Ну мама...

Парикмахерша говорит резко.

П а р и к м а х е р ш а. Ты еще дома получишь!

ГОРОНО. Бухгалтерия. Катя перед бухгалтером. Бухгалтер — мужчина тридцати лет, с веселым, всегда испуганным лицом. Бухгалтер говорит уверенно.

Б у х г а л т е р. При чем тут я — область виновата. Область на дотации.

К а т я. Два месяца без зарплаты.

Б у х г а л т е р. Федеральная программа выполняется с задержками. Москва всех держит.

К а т я. Когда деньги будут?

Бухгалтер пожимает плечами.

Б у х г а л т е р. Что я могу? Самих огород спасает. Огородом питаемся.

Катя уходит.

Круглосуточный продуктовый ларек. Катя наклоняется к окошку. Протягивает деньги.

К а т я. Макароны.

П р о д а в щ и ц а л а р ь к а. Лапша — тридцать рублей.

К а т я. Мне за семнадцать сорок.

П р о д а в щ и ц а л а р ь к а. По семнадцать — закончились. Теперь за тридцать.

Катя вытаскивает кошелек. Вытряхивает на ладонь деньги. Пересчитывает мелочь. Наклоняется к окошку.

К а т я. Когда по старой цене макароны будут?

Продавщица ларька говорит твердо.

П р о д а в щ и ц а л а р ь к а. Никогда уже.

Катя прячет деньги в карман. Уходит.

Общеобразовательная школа. Актовый зал. Нарядные старшеклассники, родители, президиум, цветы. В президиуме, среди учителей, Катя. Директор школы говорит торжественно.

Д и р е к т о р ш к о л ы. Слово предоставляется директору городской библиотеки Болотовой Екатерине Артемовне. Всем известно, как Екатерина Артемовна относится к срокам сдачи книги.

Выпускники дружно смеются.

Д и р е к т о р ш к о л ы. Теперь, друзья, бояться вам нечего.

Катя подходит к микрофону. Старается говорить приветливо.

К а т я. Дорогие выпускники, завершается самый радостный и беззаботный период вашего взросления. Уже завтра вы окажетесь один на один с жизнью. Поверьте мне — это непросто. Вслушайтесь в слова классика английской поэзии Редьярда Киплинга. Они очень помогут вам в жизни, очень.

Выпускники иронично переглядываются. Катя говорит через паузу, твердо.

К а т я. Владей собой среди толпы смятенной,
Тебя клянущей за смятенье всех,
Верь сам в себя, наперекор вселенной,
И маловерным отпусти их грех;
Пусть час не пробил, жди, не уставая,
Пусть лгут лжецы, не снисходи до них;
Умей прощать и не кажись, прощая,

Великодушней и мудрей других...
Умей поставить, в радостной надежде,
На карту все, что накопил с трудом,
Все проиграть и нищим стать, как прежде,
И никогда не пожалеть о том;
Умей принудить сердце, нервы, тело
Тебе служить, когда в твоей груди
Уже давно все пусто, все сгорело.
И только Воля говорит: «Иди!»
Останься прост, беседуя с царями,
Останься честен, говоря с толпой;
Будь прям и тверд с врагами и с друзьями,
Пусть все, в свой час, считаются с тобой;
Наполни смыслом каждое мгновенье,
Часов и дней неумолимый бег,
Тогда весь мир ты примешь, как владенье,
Тогда, мой сын, ты будешь Человек!

Библиотека. Читальный зал. Поздний вечер. Резкое электрическое освещение. Катя за столом. Заполняет формуляр. Перед Катей Игорь. Игорь немного моложе Кати, с цепким, твердым взглядом. Игорь кладет на стол книгу.

К а т я. Словарь?

И г о р ь. Толковый словарь латинских терминов, Екатерина Артемовна. Дефиниции стали хромать.

Катя заполняет формуляр. Игорь нервно улыбается.

И г о р ь. Продолжаю ждать ответа, Екатерина Артемовна. Хороший, говорят, фильм.

Катя не отвечает. Обращается к стоящему за Игорем школьнику.

К а т я. Что у тебя?

Школьник читает из тетради.

Ш к о л ь н и к. Чехов, «Каштанка» есть?

К а т я. Есть.

Ш к о л ь н и к. Тютчев, стихи?

К а т я. В наличии.

Ш к о л ь н и к. Пушкин, «Повести Белкина»?

Катя смотрит на Игоря. Говорит нервно.

К а т я. На руки мы выдаем только две книги.

Ш к о л ь н и к. Тогда «Каштанку» и стихи.

К а т я. Правый стеллаж, третья полка сверху.

Игорь не уходит. Барабанит по книге пальцами. Глуповато улыбается.

И г о р ь. Гюго рекомендовали, «Отверженные». Интересно?

Катя пожимает плечами.

К а т я. Франция.

И г о р ь. Жаль.

К а т я. Ты все равно не читаешь.

Игорь говорит нервно.

И г о р ь. Как так?

Катя наклоняется к стопке книг. Вытаскивает «Войну и мир». Показывает книгу Игорю.

К а т я. Брал?

И г о р ь. Ну.

К а т я. Возвращал сегодня утром, нет?

И г о р ь. «Войну и мир» — да.

Катя перелистывает книгу. Между страниц записка. Катя разворачивает листок.

К а т я. «Игорь, спасибо за приглашение. Я люблю кинематограф, но вынуждена все-таки отказаться. Екатерина Артемовна».

Протягивает записку Игорю. Игорь туповато смотрит на записку.

И г о р ь. Не ожидал, Екатерина Артемовна. От вас лично — не верил.

Забирает словарь. Уходит. Хлопает дверь. Школьник приближается к Кате. Выкладывает на стол груду книг.

К а т я. Тебе же сказано, только две книги.

Ш к о л ь н и к. Ну а чё две-то?

Катя говорит строго.

К а т я. Воруют сильно.

Малосемейное общежитие. Комната Кати. Ночь. Комната маленькая. Кровать, стол. Мусорное ведро у входа. На табурете стопка книг. Сверху «Повести Белкина» А.С.Пушкина. Катя переодевается. Надевает куртку. Стук в дверь.

К а т я. Кто там?

И г о р ь (*за дверью*). Друг.

К а т я. Минутку, друг.

Катя быстрым движением накрывает книги платком. Отпирает дверь. На пороге Игорь. Игорь старается говорить непринужденно.

И г о р ь. Пришли, уходите?

К а т я. Подруга в кафе пригласила.

И г о р ь. В «Лотос» или в «Сказку»?

К а т я. Пока не решили.

И г о р ь. Уверен — успеете. Хочу спросить, Екатерина Артемовна.

К а т я. Валяй.

Игорь проходит в комнату. Говорит нервно.

И г о р ь. На дежурстве сегодня спор вышел — любила молодая Ростова князя Андрея или нет?

К а т я. Любила.

И г о р ь. Но изменила.

К а т я. Да.

И г о р ь. Значит, не любила.

К а т я. Любила.

Игорь некоторое время не двигается.

И г о р ь. Спасибо, Екатерина Артемовна, теперь все прояснилось. (*С минуту топчется на месте.*) До свидания.

К а т я. Пока, друг.

Игорь уходит. Катя сует книги в сумку. Надевает вязаную шапочку. Прячет под шапочку волосы.

Пригородный автобус. Автобус медленно едет вдоль бетонного забора. Катя у окна. Вязаная шапочка, мешковатая куртка. Катю трудно узнать. На соседнем сиденье сумка с книгами.

Узловая станция. На путях пассажирский состав. В светлых окнах поезда пассажиры. Торговцы, выставив вперед пакеты с продуктами, ходят вдоль состава. Выкрикивают цены. Проводники пустыми глазами смотрят на продавцов. Среди торговцев Катя. На плече Кати сумка с книгами. В темноте кричит тетка-продавец.

Т е т к а-п р о д а в е ц. Берут, девки! Армяне всё берут!

Продавцы бегут к вагону. Собираются у двери. Тянут вверх продукты.

П р о д а в ц ы. Палтус жареный — пятьдесят! Холодное пиво — магазинная цена! Картофель «сварить и обжарить» — двадцать пять рублей!

П а с с а ж и р-а р м я н и н. Картошка — дорого. Торгуйся давай.

П р о д а в ц ы. Возьми палтуса за пятьдесят! Картофель «сварить и обжарить»! Семечки бери!

Катя агрессивно работает локтями. Расталкивает торговцев. Прорывается к двери вагона.

К а т я. Книги — дешево! Детские книги! Книги для взрослых! «Анжелика» недорого!

За спиной пассажира-армянина появляется толстая пассажирка в футболке.

Т о л с т а я п а с с а ж и р к а в ф у т б о л к е. Что за книги, старая?!

Катя поднимает вверх книгу. Говорит быстро.

К а т я. «Анжелика» есть!

Тамбур вагона. Катя протягивает книгу толстой пассажирке в футболке. Забирает деньги. Прячет деньги в карман. Говорит быстро.

К а т я. Пушкина не желаете?

Толстая пассажирка в футболке идет в вагон.

Т о л с т а я п а с с а ж и р к а в ф у т б о л к е. Пушкина — нет.

Катя не отстает. Показывает «Повести Белкина».

К а т я. Недорого, рассказы короткие.

Толстая пассажирка в футболке отрицательно качает головой.

Т о л с т а я п а с с а ж и р к а в ф у т б о л к е. Не хочу.

К а т я. Почему?

Т о л с т а я п а с с а ж и р к а в ф у т б о л к е. Пушкин потому что!

К а т я. Лермонтов есть.

Поезд трогается. Катя испуганно оглядывается. Бежит в тамбур.

Катя выпрыгивает на ходу из вагона. Неловко падает на асфальт. Быстро встает. Растирает ушибленное колено. Поезд стремительно набирает скорость.

Вокзал. Зал ожидания. Резкое электрическое освещение. Торговцы расположились в креслах. Перебирают товар. Катя осматривает разбитое колено. Вытирает носовым платком кровь. Рядом с Катей присаживается рыжий милиционер. Он молодой, с веселым улыбающимся лицом.

Р ы ж и й м и л и ц и о н е р. Бабы сказали — продала ты.

Катя протягивает рыжему милиционеру окровавленный платок.

К а т я. Подержи.

Рыжий милиционер смотрит испуганно. Отталкивает платок. Говорит неожиданно резко.

Р ы ж и й м и л и ц и о н е р. Не могу я с кровью! Что ты?!

Катя смотрит с удивлением. Прячет платок в карман. Вытаскивает деньги. Отдает часть рыжему милиционеру. Рыжий милиционер пересчитывает деньги.

Р ы ж и й м и л и ц и о н е р. Слезы.

К а т я. Половина — сам считай.

Р ы ж и й м и л и ц и о н е р. Знаю тебя — честная. (*Прячет деньги в карман.*) Работаешь, Катерина, плохо. Ты торгуйся давай.

Рассматривает книги. Вытаскивает «Повести Белкина».

Р ы ж и й м и л и ц и о н е р. Пушкин?

К а т я. Школьная программа.

Р ы ж и й м и л и ц и о н е р. Сыну хочу.

К а т я. Сто рублей.

Р ы ж и й м и л и ц и о н е р. Чё так вдруг?!

К а т я. Меньше никак.

Р ы ж и й м и л и ц и о н е р. Торгуйся, Катька. Нельзя сейчас по-тупому. Рынок в стране давно.

К а т я (*неуверенно*). Девяносто.

Р ы ж и й м и л и ц и о н е р. Сорок, и — точка.

К а т я. Сорок рублей?

Р ы ж и й м и л и ц и о н е р. Доллары закончились.

Вытаскивает две десятирублевые купюры. Протягивает деньги Кате.

К а т я. Почему двадцатка? (*Смеется.*)

Р ы ж и й м и л и ц и о н е р (*смеется*). Половина — сама считай.

Забирает книгу Пушкина. Катя смотрит растерянно. Прячет деньги в карман. Через окно видно, как к перрону прибывает пассажирский поезд. Торговцы спешат к поезду. Выстраиваются вдоль состава. Катя поправляет сумку с книгами. Бежит на перрон, хромает.

Круглосуточный продуктовый ларек. Горит фонарь. Катя у окошка. Вынимает из кошелька деньги. Протягивает деньги продавщице.

К а т я. Макароны тоже.

Забирает из окошка хлеб, кефир. Сует в сумку макароны. Пересчитывает сдачу.

Малосемейное общежитие. Коридор. Ночь. Дверь комнаты медленно открывается. Подруга Кати аккуратно высовывает голову в коридор. Оглядывается. В коридоре тишина. Подруга толкает дверь сильнее. Из комнаты Подруги появляется Слава. Слава идет по коридору. Неожиданно останавливается. Поворачивается к Подруге. Говорит подчеркнуто громко.

С л а в а. Дала слово — гляди!

Подруга улыбается. Демонстрирует Славе кулак. Прячется в комнате. Слава сбегает по лестнице.

Коридор общежития. Подруга появляется из комнаты. Держит перед собой тарелку с куском торта. Пересекает коридор. Аккуратно стучит в дверь Кати.

К а т я (*за дверью*). Кто там?

П о д р у г а. Свои.

Комната Кати. Катя и Подруга уже какое-то время за столом. Подруга отпивает чай.

П о д р у г а. Славка в загс тянет. Люблю, говорит.

К а т я. Правда, любит?

П о д р у г а. Врет наверняка.

К а т я. А ты?

Подруга пожимает плечами.

П о д р у г а. Страшно.

К а т я. Привыкнешь.

Подруга отрицательно качает головой.

П о д р у г а. Вдруг я кого лучше встречу? Интересного человека пропущу? Вот что страшно. Славка глупый... (*Улыбается чему-то своему.*) Когда возбуждается — из носа кровь течет.

Катя поднимается. Старается говорить строго.

К а т я. Поздно уже.

П о д р у г а. Последнее.

К а т я. Ну, валяй.

П о д р у г а. Соглашаться, Екатерина Артемовна, нет?

Катя пожимает плечами.

К а т я. Любишь — да.

Подруга обнимает Катю. Шепчет что-то Кате на ухо. Катя утвердительно кивает.

К а т я. Какие секреты — мы же друзья.

Подруга уходит. Хлопает дверь. Катя отбрасывает край халата. Подставляет колено под лампу. Кожа на колене ободрана. Катя прижигает ссадину зеленкой. Морщится. Поднимает голову. Видит свое отражение в зеркале. Выставляет вдруг указательный палец. Быстро шевелит пальцем. Смотрит серьезно. Наклоняется к ноге. Обрабатывает ссадину.

2. Подводник

Железнодорожный вокзал. Перрон. День. На путях — пассажирский состав. На перрон спускается моряк. Офицер, за тридцать, на скуле шрам. Моряк быстро идет вдоль поезда.

Улица. Моряк идет вдоль бетонного забора. Спрашивает что-то у женщины. Женщина показывает рукой. Моряк идет в указанном направлении.

Районная библиотека. Читальный зал. Катя за столом. Моряк приближается к Кате. Выкладывает на стол книгу Л.Толстого «Анна Каренина». Говорит твердо.

М о р я к. Возвращаю. В вашей библиотеке украдена.

Катя поднимает голову. Смотрит испуганно.

К а т я. Почему?

М о р я к. Народ сейчас такой. Дрянь повсюду.

К а т я. У нас — решили — почему?

М о р я к. По штампам на страницах 5, 78 и 213 опознал.

Катя листает книгу.

К а т я. Действительно, наш экземпляр.

М о р я к. Воруют у вас.

К а т я. Кто?

М о р я к. Старуха торговала в поезде.

К а т я. Сможете опознать?

М о р я к. Увижу — узнаю, а так вряд ли.

Катя откладывает книгу. Говорит твердо.

К а т я. От имени библиотеки и от имени ГОРОНО, разумеется, благодарю вас за редкий в наше время поступок.

Моряк улыбается.

М о р я к. Премия мне полагается?

Катя говорит строго.

К а т я. Премию выписать не в состоянии. Область на дотациях, знаете ли.

Возвращается к работе. Перелистывает страницу. Шлепает печатью. Моряк присаживается на диван. С интересом смотрит на Катю.

М о р я к. Здесь есть ресторан?

Катя шлепает печатью.

К а т я. Ресторан «Сказка».

М о р я к. В шесть согласны?

Катя поднимает голову. Старается смотреть смело.

К а т я. Двадцать ноль-ноль.

Моряк вытаскивает из кармана паспорт. Кладет паспорт перед Катей.

К а т я. Зачем это?

М о р я к. Теперь наверняка придете.

К а т я. Потеряю вдруг?

М о р я к. Не получится — глаза честные.

Уходит.

Поликлиника. Коридор. День. Моряк возле двери с табличкой «Стоматолог». Дверь открывается. Из кабинета выходит заплаканный мальчик. Моряк заходит в кабинет.

Кабинет стоматолога. День. За столом Игорь. На Игоре докторский халат. Игорь говорит, не поднимая головы.

И г о р ь. Карту давайте.

Моряк кладет на стол золотую зажигалку. На корпусе черный оттиск «СОМ». Игорь поднимает голову. Моряк пожимает плечами.

М о р я к. Ломбарда у вас нет.

Игорь внимательно разглядывает зажигалку.

И г о р ь. Красивая вещь.

М о р я к. Нижняя челюсть целиком.

Игорь разглядывает оттиск.

И г о р ь. «СОМ» что означает?

Моряк говорит твердо.

М о р я к. Теперь тебе решать.

Игорь с удовольствием разглядывает зажигалку.

И г о р ь. Много заплатить не смогу.

М о р я к. Договоримся, наверное.

Ресторан «Сказка». Ночь. Ресторан переполнен посетителями. Грохочет музыка. Моряк за столом в дальнем углу. Катя проходит между столиков. Останавливается рядом с Моряком. Кладет на стол паспорт Моряка.

К а т я. Возвращаю.

Моряк быстро встает. Показывает Кате на стул.

М о р я к. Присаживайтесь, прошу вас.

К а т я. Не уверена, что это разумно.

М о р я к. Почему?

К а т я. Не понимаете, нет?

М о р я к. Простите — нет.

Рядом со столиком появляется официант. Официант улыбается Кате.

О ф и ц и а н т. Готовы сделать заказ?

К а т я. Какая у вас стоимость первого блюда?

О ф и ц и а н т. Разные цены.

К а т я. Борщ, например?

О ф и ц и а н т. Двести семьдесят рублей порция.

К а т я. Котлеты куриные?

О ф и ц и а н т. Триста сорок рублей.

К а т я. Коньяк в какую цену?

О ф и ц и а н т. Пятьсот грамм — тысяча двести.

К а т я (*Моряку*). В магазине та же бутылка стоит триста рублей.

О ф и ц и а н т. Будете заказывать или нет?

Моряк внимательно смотрит на Катю.

М о р я к. Экономите деньги?

К а т я (*твердо*). Платить тысячу двести рублей за то, что стоит триста, неразумно. А по мне — и оскорбительно.

Официант поворачивается к Моряку.

О ф и ц и а н т. Заказ делаем или как?

Моряк с минуту смотрит на Катю, которая внимательно смотрит на Моряка. Моряк говорит твердо.

М о р я к. Нет.

Улица. Торговая палатка. Горит фонарь. Под фонарем — металлическая стойка. На стойке початая бутылка водки, два пластиковых стакана. Моряк наливает в стакан водку. Протягивает стакан Кате.

М о р я к. Ну чокнитесь хотя бы.

Катя чокается с Моряком. Отставляет свой стакан. Моряк улыбается Кате.

М о р я к. Век тренируйся, а кита не перепьешь!

Выпивает водку. Катя смотрит с напряжением. Из темного окошка палатки доносится мужской голос.

М у ж с к о й г о л о с. Готово, уважаемый...

Моряк забирает из палатки чебуреки на бумажной тарелке. Кладет чебуреки на стойку.

М о р я к. Любите чебуреки?

К а т я. Да нет.

М о р я к. Почему мы тогда здесь?

К а т я. Жить нужно по средствам.

Откусывает чебурек. Размеренно жует. Моряк внимательно смотрит на Катю.

М о р я к. Мой командир называл таких крученными веревками.

Катя поднимает голову. Смотрит с удивлением.

М о р я к. Пережало, вроде как сердце, и не отпускает.

Наливает в стакан водки.

М о р я к. Когда умерла моя жена, командир пробовал меня футболом разжимать, хобби придумал, на стриптиз в Бангкоке водил.

К а т я. Стриптиз сердце отжал?

М о р я к. Коктейль там подавали странный. Коктейль отжал.

Выпивает водку. Катя говорит резко.

К а т я. Нет у вас жены.

М о р я к. Паспорт смотрели?

Катя говорит твердо.

К а т я. Вы приезжий — поэтому смотрела.

Моряк вытягивает руку. На запястье наколка «СОМ». Моряк показывает пальцем на буквы.

М о р я к. Эс, О, Эм. Севастьянова Ольга Михайловна.

Наливает водку. Катя смотрит с напряжением.

К а т я. Обычное дело — пить водку, чтобы распускать сопли.

Моряк усмехается. Смотрит зло.

М о р я к. Вы циник.

Катя откладывает недоеденный чебурек. Говорит резко.

К а т я. Всем плохо. Многим даже очень, но далеко не каждый — пьяница.

Вытаскивает из сумочки деньги. Кладет деньги на стол.

К а т я. Мои два.

Моряк спрашивает быстро.

М о р я к. Считаете, что я — тряпка?

Катя молчит. Моряк смотрит Кате в глаза, Катя смело смотрит в ответ.

М о р я к. Брезгуете пьяницей, да?

Катя отвечает твердо.

К а т я. Водка никогда не помогает. Если хотите совета — только труд помогает. Только труд дисциплинирует.

Моряк произносит неожиданно резко.

М о р я к. Я — тряпка. Конечно, я — тряпка.

Садится на лавку. Катя наливает в стакан водку. Протягивает стакан Моряку.

К а т я. Вместо коктейля.

Моряк отрицательно качает головой. Говорит снова резко.

М о р я к. Терпеть нужно. Нельзя жить тряпкой. Пока сильный — надо терпеть. Не можешь терпеть — всё, конец. Терпишь — человек, нет — тогда тряпка, тогда труп.

Катя с минуту не двигается. Присаживается рядом.

К а т я. Где вы остановились?

Моряк вытаскивает из кармана билет. Протягивает билет Кате.

М о р я к. Поезд у меня. На поезд мне нужно.

Катя рассматривает билет. Выбрасывает билет в урну.

М о р я к. Опоздал?

К а т я. Да нет.

Моряк смотрит на нее с удивлением.

М о р я к. Не понимаю.

К а т я. Понимать нечего.

Моряк смотрит Кате в глаза, Катя смело смотрит в ответ.

М о р я к. Вот теперь — да.

К а т я. Понятно теперь?

М о р я к. Вполне.

Катя поднимается. Идет по тротуару. Моряк идет следом.

Малосемейное общежитие. Коридор. Ночь. Из комнаты Кати выходит Моряк. Держит перед собой чайник. Сворачивает в туалет.

Моряк около раковины. Набирает в чайник воды. В туалете появляется Подруга. Подруга смотрит с удивлением.

П о д р у г а. Здравствуйте.

Моряк выключает воду. Выходит из туалета. Подруга некоторое время не двигается. Аккуратно выглядывает в коридор. Смотрит Моряку вслед.

Улица. Утро. Вдоль улицы тянется бетонный забор. Катя и Моряк идут вдоль забора. На Моряке китель. Катя держит Моряка под руку. Аккуратно, так, чтобы не было заметно, поглядывает на Моряка. На остановке знакомые нам парикмахерша и учетчица. Парикмахерша и учетчица смотрят Кате вслед. Что-то говорят друг другу. Громко смеются. Катя неожиданно останавливается.

К а т я (*Моряку*). Одну минуту. (*Возвращается к парикмахерше. Говорит решительно.*) Как ваш мальчик? Давно не заходит.

П а р и к м а х е р ш а (*резко*). Находился уже.

К а т я (*твердо*). Это вы напрасно — нельзя запускать. Если родители дураки — дети не должны страдать.

Парикмахерша смотрит растерянно.

П а р и к м а х е р ш а. Учтем.

К а т я. Постарайтесь не затягивать.

Возвращается к Моряку. Парикмахерша какое-то время недовольно смотрит вслед Кате и Моряку.

Вещевой рынок. День. Катя у прилавка с одеждой. Разглядывает мужские костюмы. Рядом продавщица. Катя показывает на костюм.

К а т я. Сколько?!

Продавщица тяжело вздыхает. Пожимает плечами.

П р о д а в щ и ц а. Австрийский.

Катя внимательно разглядывает швы.

К а т я. Ткань плотная, а легкая.

П р о д а в щ и ц а. Есть КНР.

К а т я. Не надо КНР. (*С удовольствием проводит рукой по пиджаку.*) Придержите, пожалуйста.

Пригородный автобус. Катя у окна. На соседнем сиденье большая стопка книг. Подарочное издание, золотое тиснение.

Узловая станция. Перед Катей рыжий милиционер. Катя протягивает ему позолоченную книгу. Рыжий милиционер вертит книгу в руках.

Р ы ж и й м и л и ц и о н е р. Греция? Зачем мне Греция?

К а т я. Сын у тебя первоклассник.

Р ы ж и й м и л и ц и о н е р. Второй уже.

К а т я. Греция — начальная школа. (*Показывает пальцем на книги. Говорит решительно.*) Дальше — Рим... Возрождение, Новое Время — восьмилетка. Сервантес, Диккенс — средняя школа. (*Проводит рукой по корешкам.*) В один раз — полные десять классов.

Рыжий милиционер вертит книгу в руках. Потирает пальцем тиснение.

Р ы ж и й м и л и ц и о н е р. Под золото?

К а т я. Решай.

Р ы ж и й м и л и ц и о н е р. Полцены.

К а т я. Полцены уже.

Р ы ж и й м и л и ц и о н е р. Торгуешься?

Катя отрицательно качает головой.

К а т я. Деньги нужны.

Рыжий милиционер потирает пальцем золотое тиснение.

Р ы ж и й м и л и ц и о н е р. Не торгуешься, знаю, честная.

Малосемейное общежитие. Комната Кати. Ночь. Моряк примеряет австрийский пиджак. Вытаскивает сигарету. Щелкает зажигалкой. Прикуривает. С удовольствием рассматривает себя в зеркале.

М о р я к. Дембель.

Катя прижимается вдруг к спине Моряка. С силой обнимает его. Некоторое время не двигается. Моряк поворачивается к Кате. Катя закрывает лицо руками. Выключает вдруг свет.

М о р я к. Зачем?

К а т я. Улыбаюсь.

М о р я к. Свет зачем?

К а т я. Глупо выгляжу, когда улыбаюсь.

Моряк щелкает выключателем. Комната освещается. Катя вытирает слезы.

М о р я к. Слезы отстирываются, не знаешь?

Катя улыбается.

К а т я. Мои — да.

М о р я к. Уверена?

Катя вытирает ладонью слезы.

К а т я. Пусть. Теперь уже — пусть.

Железнодорожный вокзал. Касса. Катя наклоняется к окошку кассира.

К а т я. До шахты «Абашевская» один плацкарт на завтра.

К а с с и р. Деньги давайте.

Катя протягивает кассиру деньги.

Железнодорожный вокзал. Телеграф. День. Катя заполняет бланк телеграммы. Просовывает бланк в окошко. Телеграфистка читает телеграмму.

Т е л е г р а ф и с т к а. Заболел отец срочно приезжай Игнат.

Катя утвердительно кивает.

К а т я. Срочную, пожалуйста.

Малосемейное общежитие. Коридор. Ночь. Подруга выходит из комнаты. Пересекает коридор. Стучится в дверь Кати.

К а т я. Кто там?

П о д р у г а. Телеграмма, Екатерина Артемовна.

Катя выходит в коридор. Подруга протягивает телеграмму.

П о д р у г а. Вас не было, я расписалась.

Катя читает телеграмму. Подруга смотрит испуганно.

П о д р у г а. Ехать придется?

К а т я. Посмотрим.

Подруга закрывает ладошкой рот. Всхлипывает.

П о д р у г а. Беда-то какая!

К а т я (*строго*). Спокойной ночи.

Возвращается в комнату. Закрывает дверь. Подруга некоторое время стоит у двери. Прислушивается.

Комната Кати. В постели Моряк. Курит. Катя присаживается за стол. Показывает Моряку телеграмму.

К а т я. Брат телеграфирует — отцу плохо.

М о р я к. Сколько отцу лет?

К а т я. Семьдесят четыре.

М о р я к. Надо ехать.

К а т я. Циник, как раз, ты.

М о р я к. Беги за билетами — циник!

К а т я. Что ты?! Одна я. Папка — ретроград. Вдвоем заявимся — как поженились.

М о р я к. Ну так давай.

К а т я. Что?

М о р я к. Поженимся давай.

Катя молчит.

М о р я к. В отставку я, пенсия скоро.

Катя некоторое время не двигается. Отвечает твердо.

К а т я. Глупости.

Пассажирский поезд. Плацкартный вагон. День. Состав медленно едет по степи. На горизонте угольные терриконы. Катя на боковой полке, у окна. С напряжением смотрит перед собой. В вагоне появляется продавец. В руках продавца полосатая сумка.

П р о д а в е ц. Халва недорого. Сладкая халва. (*Останавливается рядом с Катей.*) Халва недорого.

К а т я. Сколько?

П р о д а в е ц. Кило — сто десять.

К а т я. Тридцать рублей.

П р о д а в е ц. Меньше нельзя — сами так берем.

К а т я (*весело*). Ты торгуйся, дядя. Халва ворованная — торгуйся смелее.

П р о д а в е ц. Чё ворованная — в совхозе покупаем.

К а т я. Да знаю.

П р о д а в е ц. Чё ты знаешь?

К а т я. Сама ворую.

Продавец с минуту не двигается, потом отвечает.

П р о д а в е ц. Червонец скину.

Катя выкладывает на стол три десятки. Кладет сверху пять рублей.

К а т я. Тридцать пять — красная цена.

Продавец усмехается. Отрицательно качает головой.

П р о д а в е ц. Не...

Железнодорожный вокзал. Катя спускается с поезда. Идет по перрону. За вокзалом виден бетонный забор, угольные терриконы на горизонте. Пейзаж мало чем отличается от видов разреза Распадский. Катя, как и все пассажиры, идет через железнодорожные пути.

Угольный склад. Весовая. День. Дед Артем — сухой, маленький, с тяжелым, невеселым взглядом. На столе пакет с халвой. Дед Артем посасывает халву беззубым ртом. Отхлебывает чай. Катя старается говорить приветливо.

К а т я. Прижмет когда, сердце если, ты дыши. (*С силой вдыхает воздух. Говорит на выдохе, громко.*) Бубен, барабан. Бубен, барабан.

С силой выталкивает воздух. Раз, другой.

К а т я. Главное — дышать. Бубен, барабан! Бубен, барабан!

Дед Артем гладит руки Кати.

Д е д А р т е м. Худая, Катерина, глаза грустные.

К а т я. Домой хочется.

Д е д А р т е м. Возвращайся давай. Хватит уже — независимость.

К а т я. Жизнь хочу заново начать.

Д е д А р т е м (*резко*). Надоело, Катерина! Образований у тебя два, городов поменяла — уйма.

К а т я. Не ругайся, отец. Замуж я выхожу.

Дед Артем откладывает халву. Некоторое время смотрит Кате в глаза.

Д е д А р т е м. Квартира нужна?

К а т я. Что я за невеста без жилплощади?

Д е д А р т е м. Там Игната часть. Сын Артем из армии приходит. Игнату квартира тоже нужна.

Катя смотрит деду Артему в глаза.

К а т я. Спаси меня, отец. Прошу тебя — помоги.

Дед Артем с напряжением смотрит на Катю.

Д е д А р т е м. Как бросила дом — сразу пропала. Дурак, что не остановил тебя. Дома надо было жить. Упустил я тебя. Независимость твою проглядел.

Катя говорит неожиданно твёрдо.

К а т я. Мне жилплощадь нужна, отец, — не жалость.

Дед Артем убирает руку. Говорит тоже твердо.

Д е д А р т е м. Хочешь квартиру — перепишу на тебя, как скажешь — сразу сделаю.

К а т я. Через неделю нужно.

Дед Артем утвердительно кивает.

Квартира Болотовых. Кухня. Ночь. Резкое электрическое освещение. За столом уже какое-то время Игнат, жена Игната. Игнату около сорока. Выглядит, как и всякий работяга, неважно. Жена одного с Игнатом возраста, похожа на мужа. Катя говорит резко.

К а т я. Почему жилплощадь ваша?! Старшая я — мне полагается!

Ж е н а И г н а т а (*почти кричит*). Часть только!

К а т я. Игнату тоже только часть!

И г н а т. Будет вся. Если завещание батя напишет, тогда уже — вся.

К а т я. Не дурак отец, писать не станет.

И г н а т. Почему это «дурак»?

К а т я. Знает, что смерти его ждать станешь, площадь чтоб жилую поделить.

Игнат смотрит растерянно.

И г н а т. Дура ты!

Катя стучит пальцем по столу. Говорит строго.

К а т я. Игнат! Не дома!

Ж е н а И г н а т а. Квартиру ты продашь — знаю. Здесь жить не будешь — гордая слишком.

К а т я. Продавать не стану. Сама жить буду.

Ж е н а И г н а т а. Переезжаешь, что ли?

К а т я. Что ли — да!

Жена переглядывается с Игнатом. Игнат смотрит растерянно.

И г н а т. Мне ничего не надо.

Ж е н а И г н а т а. Игнат!

И г н а т. Да чё теперь?

Ж е н а И г н а т а (*резко*). Да ничё!

Игнат пожимает плечами.

И г н а т. Я для детей хотел, им только всё.

Жена Игната поворачивается к Кате, говорит неуверенно.

Ж е н а И г н а т а. Темка из армии завтра-послезавтра. Темке теперь куда?

К а т я (*твердо*). Сам не маленький. Шахтоуправление комнату выделит.

Спальня. Дед Артем на табурете. Смотрит растерянно. Вытаскивает из кармана валидол. Кладет таблетку под язык. Набирает в легкие воздух. С шумом выдыхает.

Д е д А р т е м. Бубен, барабан.

Малосемейное общежитие. Коридор. Ночь. Подруга подходит к двери Кати. На секунду прислушивается. Стучит в дверь. Дверь открывает Моряк. Подруга улыбается.

П о д р у г а. Екатерина Артемовна вернулась?

М о р я к. Нет.

П о д р у г а. Жаль.

М о р я к. Вечером поезд.

Подруга не уходит. Смотрит с интересом. Протягивает Моряку брошюру.

П о д р у г а. Екатерина Артемовна просила.

Моряк вертит брошюру в руках. Читает название.

М о р я к. «1000 и 1 рецепт коктейлей».

П о д р у г а. Искала она.

Моряк возвращает брошюру Подруге. Говорит твердо.

М о р я к. Сама всё, сама.

Подруга с минуту не двигается.

П о д р у г а. Если что понадобится — не стесняйтесь.

М о р я к. Не стану.

Закрывает дверь.

Шахтоуправление. Отдел кадров. День. Моряк протягивает кадровику документы. Кадровик немолодой, с усталым лицом. Разглядывает бумаги.

К а д р о в и к. ВМФ?

М о р я к. Подводник.

Кадровик пожимает плечами.

К а д р о в и к. Горнорабочим только, если хотите.

М о р я к. Комнату даете?

К а д р о в и к. Нет.

М о р я к. Зарплата как?

К а д р о в и к. С задержками, к сожалению.

М о р я к. Подъемные хотя бы выплачиваете?

Кадровик поднимает голову.

К а д р о в и к (*резко*). Ну хули ты выебоны кидаешь, парень?! Здесь работа, здесь люди гибнут. На хуя же такой дешевкой прикидываться?! (*Громко кашляет. Отплевывает мокроту в ведро. Тяжело дышит. Вытаскивает из кармана ингалятор. Впрыскивает аэрозоль в рот. Говорит через паузу, спокойно.*) Горнорабочим согласны?

Моряк пожимает плечами.

М о р я к. Давайте горнорабочим.

Кадровик наклоняется к столу. Заполняет бумаги.

Улица. День. Моряк идет вдоль бетонного забора. Тормозит «восьмерка». Из машины выходит коротко остриженный парень в кожаной куртке. Браток говорит уверенно.

Б р а т о к. Предъявите документы.

Моряк усмехается.

М о р я к. Еще что?

Б р а т о к. Надо будет что — скажу. А ты сделаешь.

М о р я к. Уверен?

Б р а т о к. Паспорт дай сюда.

Моряк смотрит зло.

М о р я к. Спроси еще раз.

Из «восьмерки» выходит рыжий милиционер. Встает за спиной Моряка. Браток смотрит уверенно.

Б р а т о к. Ну?

Моряк усмехается. Достает из кармана паспорт. Протягивает паспорт братку. Браток разглядывает документы.

Б р а т о к. Где ваша регистрация?

М о р я к. Какая регистрация?

Браток поднимает голову.

Б р а т о к. Чё ты дураком прикидываешься?

М о р я к. А чё ты так разговариваешь?

Браток прячет паспорт Моряка в карман.

Б р а т о к. Садись в машину.

Моряк с минуту не двигается. Оглядывается на рыжего милиционера. Забирается в «восьмерку». Браток и рыжий милиционер остаются снаружи.

Игорь и Моряк на заднем сиденье. С минуту молчат. Игорь вытаскивает сигарету. Щелкает зажигалкой. Показывает Моряку зажигалку с черным оттиском «СОМ».

И г о р ь. Эс, О, Эм как расшифровываются?

М о р я к. Ты — Игорь, да?

И г о р ь. Катя сказала?

М о р я к. Она мне Катя, не тебе.

И г о р ь. Ты чужой. Ты не знаешь ничего.

Моряк смотрит Игорю в глаза. Говорит неожиданно резко.

М о р я к. Такие вот суки, как ты, засрали все кругом.

Игорь протягивает Моряку вязаную шапочку Кати.

И г о р ь. Вместе мы все. Одно и то же.

Моряк подносит шапочку к глазам. С минуту не двигается.

И г о р ь. Не место тебе здесь.

Моряк зажимает шапочку в кулаке. Выбирается из машины.

И г о р ь. В Москву езжай. Там тебе лучше. Там дураков больше.

Улица. Браток протягивает Моряку паспорт. Садится в машину. Рыжий милиционер следом. «Восьмерка» уезжает. Моряк смотрит машине вслед.

Малосемейное общежитие. Комната Кати. Ночь. Катя за столом. Моряка нет. Катя поднимается. Накидывает плащ. Выходит из комнаты.

Круглосуточный ларек. За стойкой под фонарем — Моряк. На стойке бутылка водки. Моряк наливает водку в стакан. Выпивает. Катя приближается к Моряку. Моряк поднимает голову. С минуту смотрит на Катю. Выкладывает на стойку вязаную шапочку Кати.

М о р я к. Надень.

К а т я. Не надо.

М о р я к (*твердо*). Надевай.

Катя натягивает шапочку. Моряк усмехается. Говорит весело.

М о р я к. Скажи: «Дешевые книги, есть «Анжелика».

Катя снимает шапочку. Уходит. Моряк наклоняет бутылку. Наливает в стакан водку.

Малосемейное общежитие. Комната Кати. Катя уже давно сидит на табурете. В коридоре слышны шаги. Катя быстро оглядывает себя в зеркале. Поправляет волосы. Дверь комнаты распахивается. Моряк проходит в комнату. Присаживается за стол. Говорит через паузу, резко.

М о р я к. Раздевайся.

К а т я (*тихо*). Не надо, пожалуйста.

Моряк смотрит зло.

М о р я к. Ну, блядь!

Катя с напряжением смотрит перед собой. Расстегивает халат. Моряк продолжает так же резко.

М о р я к. Все снимай.

Катя стягивает через голову ночную рубашку.

М о р я к. Трусы тоже.

Катя выполняет.

М о р я к. Подойди сюда.

Катя шагает к Моряку.

М о р я к. Ближе.

Катя подходит вплотную. Моряк смотрит перед собой тяжелым взглядом.

М о р я к. На колени.

Катя встает на колени так, что ее лицо оказывается перед лицом моряка. Моряк неожиданно сжимает пальцами нос Кати. Говорит зло.

М о р я к. Как ты могла?

Катя не двигается. Не отрываясь, смотрит на Моряка. Из носа Кати течет кровь. Моряк разжимает пальцы. Стряхивает с пальцев кровь. Говорит твердо.

М о р я к. Уходи.

Катя протягивает руку. Отщелкивает Моряку ремень. Расстегивает Моряку ширинку. Проталкивает ладонь дальше. Сжимает кулак. Поводит рукой из стороны в сторону. Моряк не двигается. Смотрит прямо в глаза Кате, которая, не отрываясь, смотрит на Моряка.

М о р я к. Как ты могла?

Катя наклоняет голову вниз. Моряк смотрит растерянно.

М о р я к. Сука! Сука!

Обхватывает голову Кати. Катя утыкается лицом в живот Моряка. С силой обнимает Моряка. Моряк несколько раз вздрагивает. Затихает. Катя говорит через паузу, тихо.

К а т я. Прости меня, пожалей.

Моряк говорит неожиданно трезво.

М о р я к. Не культурой тебе заниматься, сволочь, — унитазы драить. Шушера ты барыжная!

Катя поднимается. Надевает халат. Говорит спокойно.

К а т я. Завтра утром уедешь. Теперь спать — ночь уже.

Берет полотенце. Выходит из комнаты. Моряк смотрит растерянно.

Малосемейное общежитие. Комната Кати. День. Моряк быстрыми движениями забрасывает в чемодан вещи. Катя говорит спокойно.

К а т я. Хорошо бы за проживание заплатить.

Моряк останавливается. Говорит убежденно.

М о р я к. Злая ты баба, Екатерина, злая!

Бросает австрийский пиджак на кровать. Подхватывает чемодан. Толкает дверь, уходит. Катя нервно поправляет волосы. Неожиданно усмехается.

К а т я. Вот ведь блядь.

Коридор общежития. Катя бежит сильно, отчаянно. Сбегает по ступенькам. Выскакивает на улицу.

Улица. Катя бежит к остановке. На остановке пусто. Катя испуганно оглядывается.

Коридор общежития. Катя идет к своей комнате. Неожиданно разворачивается. Подходит к двери Подруги. Стучит. Раз, другой. Дверь открывается. В комнате, за спиной Подруги, Моряк. Подруга выходит в коридор. Быстро прикрывает за собой дверь. Катя говорит уверенно.

К а т я. Все — ты, знаю, что ты!

П о д р у г а. Правда ведь это, я не стыжусь.

К а т я. И ему, ему тоже ты.

Подруга пожимает плечами, будто подтверждая: «Да, я».

К а т я. Позови.

Подруга некоторое время не двигается.

К а т я. Мы же друзья.

Подруга скрывается в комнате. Катя поправляет одежду. Приглаживает волосы. Подруга возвращается. Одна. Протягивает Кате книгу.

П о д р у г а. Тебе.

К а т я (*читает название*). «1000 и 1 рецепт коктейлей».

Поднимает глаза на Подругу. Смотрит растерянно. Подруга говорит твердо.

П о д р у г а. Ты ведь просила. Мне чужого не надо.

Возвращается в комнату. Захлопывает дверь.

Комната Кати. Катя на табурете, у двери. В коридоре хлопает дверь, раздаются шаги. Катя прислушивается. Шаги удаляются. Катя возвращается на табурет.

Коридор общежития. Моряк выходит из комнаты Подруги. Идет по коридору. На плече Моряка полотенце, в руках шампунь. Моряк сворачивает в туалет.

Туалет. Моряк пускает в раковину воду. За спиной Моряка появляется Катя. Катя держит перед собой таз с бельем. Улыбается Моряку.

К а т я. Привет морфлоту.

Моряк не отвечает. Катя подставляет ладонь под струю воды.

К а т я. Стихия поманила?

Моряк отталкивает ладонь Кати. Наклоняется к раковине. Намыливает волосы. Подставляет голову под кран.

К а т я. Ты с ней спишь?

Моряк молчит. Смывает шампунь. Катя некоторое время смотрит на затылок Моряка. Прижимает вдруг голову Моряка к раковине. С силой наваливается сверху. Моряк размахивает руками. Разбивает зеркало над умывальником. Вырывается. Смотрит зло. Катя смотрит уверенно. Моряк вскидывает ладонь. Пощечина. Катя опускает руку в раковину. Зажимает в кулаке осколок зеркала. С силой сдавливает ладонь. На пальцах появляется кровь. Катя улыбается.

К а т я. Ты с ней спишь?

Моряк смотрит растерянно.

М о р я к. Идиотка.

К а т я. Значит — да.

Моряк забирает полотенце. Выходит из туалета. Катя отбрасывает осколок. Подставляет ладонь под воду.

Библиотека. Читальный зал. День. Катя за столом. На ней строгий костюм, волосы тщательно прибраны. Против Кати, за вторым столом, Подруга. В зале тишина. Катя перелистывает книгу. Заполняет формуляр. Подруга говорит, не поднимая голову.

П о д р у г а. Он уезжает.

Катя не отвечает. Подруга неожиданно всхлипывает. Закрывает глаза рукой.

П о д р у г а. Насовсем уезжает, навсегда.

К а т я (*твердо*). Советую тебе тоже уехать. Останешься здесь — уничтожу.

Подруга поднимает голову. Быстрыми движениями вытирает слезы. Смотрит растерянно. Катя перелистывает страницу. Заполняет формуляр. В зале появляется Слава.

С л а в а. Здравствуйте, Екатерина Артемовна.

Катя старается говорить приветливо.

К а т я. Добрый день.

Слава подсаживается к Подруге. Подруга поднимается. Уходит в книгохранилище. Слава следом. Катя откладывает ручку. Прислушивается. В книгохранилище возбужденные голоса, шум.

Подруга выбегает из библиотеки. Слава кричит ей вслед.

С л а в а. Ты мне слово давала. Клялась даже. Ты слово свое не держишь.

Хлопает дверь.

Читальный зал. Слава приближается к Кате.

С л а в а. Помогите, Екатерина Артемовна, поговорите с ней.

К а т я. О чем?

С л а в а. Уеду, говорит, в Москву. Брошу здесь все. (*Вынимает платок, вытирает слезы.*) Не могу я без нее, не смогу один.

К а т я (*строго*). Как помочь тебе, Вячеслав? Чем?

Слава смотрит испуганно. Из носа Славы начинает течь кровь.

С л а в а. Злая вы, Екатерина Артемовна, плохой вы человек.

Вытирает кровь. Уходит.

Железнодорожный вокзал. Зал ожидания. День. Моряк сидит в кресле. В ногах Моряка дорожная сумка. В зале появляется Катя. Катя тяжело дышит. Подходит к Моряку. Присаживается рядом. С трудом переводит дыхание.

К а т я. Думала, что — нет, а вот успела.

Моряк смотрит с напряжением.

М о р я к. Что радуешься?

К а т я. Успела.

М о р я к (*зло*). Опоздала.

К а т я. Да нет, успела. (*Кладет рядом с моряком брошюру «1000 и 1 рецепт коктейлей»*.) Успела.

Моряк смотрит недовольно.

М о р я к. Обманула ты меня, Катя. Ловкая — всех надула. Новую жизнь хотел начать — так нет. Назад, сволочи, тянете. (*Неожиданно резко.*) Всё вокруг засрали. Все вы, блядь, говно.

Прячет брошюру в карман. Идет на перрон. Покупает у тетки-продавца две бутылки водки. Катя некоторое время смотрит Моряку вслед. Поднимается. Выходит из зала. На вокзал прибывает пассажирский поезд.

3. Игорь

Улица. День. У обочины знакомая нам «восьмерка». В машине коротко остриженные парни. За рулем знакомый нам браток. К машине подходит Игорь. Браток опускает стекло.

Б р а т о к. Здорово, «Зубы». Как дела?

Игорь широко улыбается. Постукивает ногтем по зубам.

И г о р ь. Блеск.

Б р а т о к (*резко*). Хули ты скалишься?

Игорь перестает улыбаться. Вытаскивает деньги. Протягивает их братку.

И г о р ь. Извини.

Браток не двигается. Смотрит Игорю прямо в глаза.

Б р а т о к. Что — извини?

И г о р ь. Забыл, что вчера срок, — конфуз.

Б р а т о к. Ты по-русски можешь говорить?!

Игорь нервно улыбается.

И г о р ь. Прости.

Б р а т о к. За что тебя простить?

И г о р ь. Вчера должен был заплатить — забыл про вчера.

Б р а т о к. Прямо скажи — кинуть хотел.

Игорь улыбается нервно.

И г о р ь. Нонсенс.

Б р а т о к. Ты русский?

И г о р ь. Русский.

Б р а т о к. Ты русскими словами можешь говорить?!

И г о р ь. А я какими?

Б р а т о к. Что ты, сука, спрашиваешь все?!

Игорь оглядывается на парней. Пожимает плечами. Говорит нервно.

И г о р ь. Пиздец.

Б р а т о к (*резко*). Ты охуел, что ли?!

И г о р ь. Прости.

Б р а т о к (*зло*). Вот блядь, а?!

Игорь вытаскивает из кармана кошелек. Вынимает из кошелька купюры. Добавляет деньги к остальным. Протягивает все деньги братку.

И г о р ь. За следующий месяц возьми, братан. Как человека прошу. Возьми, чтобы дружба наша осталась.

Браток смотрит Игорю в глаза. Говорит зло.

Б р а т о к. Гляди мне, барыга.

Забирает деньги. Прячет их в карман. Заводит двигатель. «Восьмерка» уезжает.

Поликлиника. Стоматологический кабинет. День. Игорь за столом. Оформляет документы. Катя кладет перед Игорем вязаную шапочку. Игорь некоторое время смотрит на шапочку. Поднимается. Катя вскидывает ладонь. Бьет Игоря по лицу. Игорь не двигается. Смотрит растерянно. Катя бьет еще раз. Из носа Игоря течет кровь.

И г о р ь. Простите.

Катя постукивает пальцем по столу.

К а т я. Вы исключены из библиотеки. Вас нет. Запомните навсегда: нет.

Уходит. Громко хлопает дверь. Игорь вытирает под носом кровь. Неожиданно усмехается. В глазах Игоря появляются слезы.

4. Смерть Кати

Узловая станция. Перрон. День. Катя быстро идет к рыжему милиционеру. Рыжий милиционер улыбается Кате. Говорит весело.

Р ы ж и й м и л и ц и о н е р. Читаю Грецию — оторваться не могу. Но пятка — это фигня. Сломать пятку — без вопросов, человека через нее завалить — никогда.

Катя останавливается.

К а т я. Что ты хочешь? Жизни моей хочешь?

Рыжий милиционер перестает улыбаться. Смотрит растерянно.

К а т я. Крови моей хочешь?

Подносит руку к зубам. С силой кусает ладонь. Не отрываясь, смотрит на рыжего милиционера. На губах Кати появляется кровь.

К а т я. На вот, дрянь, возьми.

Вытягивает ладонь. Размазывает кровь по руке рыжего милиционера. Рыжий милиционер смотрит испуганно. Закидывает вдруг голову. Без чувств валится на землю. Катя наклоняется к рыжему милиционеру. Постукивает его по щеке. Рыжий милиционер открывает глаза. Неуверенно улыбается.

Р ы ж и й м и л и ц и о н е р. Крови, блядь, боюсь.

К а т я. Помнить теперь будешь.

Размазывает кровь по лицу рыжего милиционера.

Городская библиотека. Читальный зал. День. Катя за столом. Рядом Подруга. Тишина. К Кате подходит пожилая женщина в брюках.

П о ж и л а я ж е н щ и н а в б р ю к а х. Душа классику просит. Проза есть?

К а т я. Русская или иностранная?

П о ж и л а я ж е н щ и н а в б р ю к а х. Разврата где поменьше.

К а т я. Возьмите Пушкина. Прекрасные «Повести Белкина».

Подруга поднимает голову. С напряжением смотрит на Катю.

П о ж и л а я ж е н щ и н а в б р ю к а х. Пушкин же поэт.

Катя поворачивается к Подруге.

К а т я. Принеси «Повести Белкина».

Подруга смотрит растерянно.

П о д р у г а. Где они?

Катя говорит твердо.

К а т я. Всё, как обычно, — всё на своем месте.

Подруга неуверенно поднимается. Идет в книгохранилище. Пожилая

женщина в брюках с недовольством смотрит Подруге вслед. Говорит убежденно.

П о ж и л а я ж е н щ и н а в б р ю к а х. Не хватает сейчас культуры. (*Поворачивается к Кате.*) «Анжелика» есть?

К а т я. Вся «Анжелика» на руках.

Возвращается Подруга. Разводит руками.

П о д р у г а. Пушкина нет.

К а т я. Посмотри еще раз.

П о д р у г а. Смотрела — нет экземпляра.

К а т я. Знаю точно — всё на месте.

П о д р у г а. Нет там ничего.

К а т я. Почему?

П о д р у г а. Потому что нет.

К а т я. Ты как разговариваешь?

П о д р у г а. Никак.

К а т я. Объявляю тебе выговор.

П о д р у г а. Напугали.

К а т я. Лишаю доплаты за сверхурочное дежурство.

П о д р у г а. Да и так не платят — чего там.

К а т я. Штраф за систематические опоздания на работу. Плюс полная денежная компенсация всех прогулов.

Подруга молчит.

К а т я. Что, мало?

Подруга смахивает выступившие слезы. Катя поворачивается к пожилой женщине в брюках. Старается говорить приветливо.

К а т я. Пушкина сейчас нет.

Пожилая женщина в брюках смотрит растерянно.

П о ж и л а я ж е н щ и н а в б р ю к а х. Тогда — пойду.

К а т я. Всего доброго.

Малосемейное общежитие. Комната Кати. День. Катя у двери. Пустыми глазами смотрит перед собой. В коридоре шаги. Катя прислушивается. Шаги приближаются. Катя поднимается. Смотрит с напряжением. Раздается стук в дверь. Катя быстрыми движениями поправляет волосы. Толкает дверь. На пороге Игнат. Игнат смотрит серьезно. Катя говорит через паузу.

К а т я. Когда?

Игнат смотрит недовольно.

И г н а т. Почему не приехала?!

К а т я (*резко*). Когда?!

И г н а т. В среду похоронили.

Катя выходит вдруг из комнаты.

Холл общежития. Катя приближается к окну. На подоконнике гора писем. Катя быстрыми движениями разбирает письма. Находит телеграмму. Подносит телеграмму к глазам. «Умер отец похороны среду Игнат». Катя поворачивает голову к вахтерше.

К а т я. Какой сегодня день?

В а х т е р ш а. Суббота.

Комната Кати. Катя сидит на табурете. Игнат говорит резко.

И г н а т. Батя всю жизнь положил на тебя! Никого так не любил, никого! Внука Артема даже не так!

К а т я (*спокойно*). Зачем приехал?

И г н а т. В глаза твои дрянные посмотреть!

К а т я. Хорош горло драть. Давай уже по делу.

И г н а т. Откуда знаешь, что дело есть?

К а т я. Мораль читать — жену бы взял.

Игнат усмехается. Вытаскивает из кармана сложенный вчетверо листок бумаги.

И г н а т. Дарственную батя написал. На квартиру. (*Кладет документ на стол. Говорит зло.*) Знай — я подаю в суд. Отец не имел права тебе одной все отдавать. Моей площади там — законная половина.

К а т я. Бери все.

И г н а т. Не нужна квартира?

Катя отрицательно качает головой.

К а т я. Знаю же, что ты хочешь.

И г н а т. Ну а если хочу?

Катя смотрит Игнату в глаза.

К а т я. Помоги мне и забирай все.

И г н а т. Чего надо?

К а т я. Помощь твоя нужна.

И г н а т. Чё за помощь-то?

К а т я. Здесь рядом живет, соседняя дверь.

И г н а т. Чё надо-то?

К а т я. Наказать.

И г н а т. Рыло начистить, что ли?

К а т я. Лучше — убить.

Игнат усмехается.

К а т я (*твердо*). Ты в армии служил — ты сможешь.

Игнат с минуту смотрит Кате в глаза, та спокойно смотрит на него.

К а т я. Сделаешь — квартира твоя.

Игнат плюет вдруг на пол. Резким движением толкает дверь. Выходит из комнаты. С силой захлопывает дверь. Катя разворачивает дарственную. Подносит документ к глазам.

Поликлиника. Стоматологический кабинет. День. Игорь уже какое-то время читает дарственную. Поднимает на Катю глаза. Пожимает плечами.

И г о р ь. Нонсенс.

К а т я. Помоги мне.

Игорь возвращает Кате документ. Говорит резко.

И г о р ь. Уходите.

К а т я. Квартира — только вариант, на выбор тебе. Если нет — что захочешь тогда. (*Смотрит Игорю в глаза.*) Помоги мне, Игорь, спаси.

И г о р ь (*твердо*). Идите за мной.

Идет по коридору. Катя следом.

Морг. Холодильная комната. На столе труп мужчины. Труп голый, со следами разложения. Живот вскрыт. В тазу лежат внутренности. Рядом с трупом отрезанная голова. Игорь показывает на труп.

И г о р ь. Забор в огороде передвинул — сосед шилом в сердце ударил. (*Показывает на голову.*) Потом ножовкой голову отпилил. Объяснил, что, поскольку считает себя христианином, то голову решил похоронить.

Катя с напряжением смотрит на голову. Голова грязная, в волосах земля. Правый глаз закрывает гематома, левый смотрит прямо на Катю. Катя вдруг теряет сознание. Падает на пол. Игорь наклоняется к Кате. Похлопывает ладонью по лицу. Катя открывает глаза. Игорь показывает на труп.

И г о р ь. Они дикари, вы, Екатерина Артемовна, — нет.

Катя поднимается на ноги. Старается говорить твердо.

К а т я. Все одинаковые.

Идет к выходу. Игорь некоторое время смотрит ей вслед.

Военкомат. Плац. День. Стриженные наголо призывники, родители, офицеры. Катя у микрофона.

К а т я. Владей собой среди толпы смятенной,
Тебя клянущей за смятенье всех,
Верь сам в себя, наперекор вселенной,
И маловерным отпусти их грех;
Пусть час не пробил, жди, не уставая,
Пусть лгут лжецы, не снисходи до них;
Умей прощать и не кажись, прощая,
Великодушней и мудрей других.
Умей мечтать, не став рабом мечтанья,
И мыслить, мысли не обожествив;
Равно встречай успех и поруганье,
Не забывая, что их голос лжив;
Останься тих, когда твое же слово
Калечит плут, чтоб уловлять глупцов,
Когда вся жизнь разрушена и снова
Ты должен все воссоздавать с основ.
Умей поставить, в радостной надежде,
На карту все, что накопил с трудом,
Все проиграть и нищим стать, как прежде,
И никогда не пожалеть о том;
Умей принудить сердце, нервы, тело
Тебе служить, когда в твоей груди
Уже давно все пусто, все сгорело.
И только Воля говорит: «Иди!»

(*В глазах Кати появляются слезы. Катя быстрым движением вытирает лицо. Слезы не прекращаются. Катя смотрит зло. С силой трет глаза. Старается говорить твердо, очень резко.*)

Останься прост, беседуя с царями,
Останься честен, говоря с толпой;
Будь прям и тверд с врагами и с друзьями,
Пусть все, в свой час, считаются с тобой;
Наполни смыслом каждое мгновенье,
Часов и дней неумолимый бег. —
Тогда весь мир ты примешь, как владенье,
Тогда, мой сын, ты будешь Человек!

Нервным движением смахивает слезы. Слезы не прекращаются. Катя смотрит зло.

Вещевой рынок. День. Резкое электрическое освещение. Катя у лотка с хозяйственными инструментами. Показывает пальцем на отвертку.

К а т я. Это что? Шило?

П р о д а в е ц и н с т р у м е н т о в. Крестовая отвертка. Двести десять рублей.

К а т я. Кожу отверткой можно проткнуть?

П р о д а в е ц и н с т р у м е н т о в. Мужику — нельзя.

К а т я. А если женщину ударить?

П р о д а в е ц и н с т р у м е н т о в. Можно, наверное.

Катя разглядывает отвертку.

К а т я. А шилом?

П р о д а в е ц и н с т р у м е н т о в. Шилом ты и мужика завалишь.

К а т я. Шило есть в продаже?

Продавец инструментов протягивает Кате шило.

П р о д а в е ц и н с т р у м е н т о в. Сталь — сто восемьдесят рублей.

Катя разглядывает шило. Пробует пальцем острие. Откладывает шило.

К а т я. Бритва опасная есть?

Продавец инструментов выкладывает перед Катей опасную бритву.

П р о д а в е ц и н с т р у м е н т о в. Каленая сталь — четыреста пятьдесят.

Катя открывает бритву. Разглядывает лезвие.

К а т я. Четыреста пятьдесят — это разумно.

Продавец инструментов пожимает плечами.

П р о д а в е ц и н с т р у м е н т о в. Заводская цена.

Шахта. Проходная. Ночь. Шахтеры идут со смены. Среди рабочих Игнат. Игнат замечает Катю, которая уже какое-то время стоит на проходной.

И г н а т. Что, сестренка, совесть наконец проснулась?

Катя протягивает Игнату дарственную.

И г н а т. Чего это?

К а т я. Жилплощадь.

Игнат разворачивает документ. Смотрит внимательно.

И г н а т. Не понял.

К а т я. Хотел квартиру — живи.

Игнат поднимает голову.

И г н а т. Чё делать-то?

К а т я. Живи.

И г н а т. Ну, еще что?

К а т я. Это все.

И г н а т. Извини — не понял.

К а т я (*неожиданно резко, зло*). Хоть вы, блядь, живите! Коктейли пейте!

Уходит. Игнат смотрит растерянно. Нервно оглядывается. Разрывает вдруг дарственную на мелкие части. Прячет куски бумаги в карман. Быстрыми движениями собирает с земли разлетевшиеся части.

Малосемейное общежитие. Коридор. Ночь. Подруга у двери Кати. Стучит в дверь. Тишина. Подруга прислушивается. Толкает дверь. В комнате Кати темно.

Комната Кати. Подруга протягивает руку. Щелчок выключателя. Комната освещается. Катя за столом. Смотрит на Подругу пустыми глазами. Подруга присаживается рядом. Некоторое время молчит.

П о д р у г а. Вы всегда пример мне были. Думала — жить, как вы. Думала — стоящего человека встречу. Вот дождалась. (*Неожиданно всхлипывает. Вытирает слезы.*) Не знаю, как жить. Скажи, Катя, посоветуй.

К а т я (*твердо*). Не можешь жить — не надо.

Подруга вытирает слезы. Смотрит испуганно. Катя выкладывает на стол опасную бритву.

К а т я. Шилом хотела, но боюсь, что в сердце не попаду. Лучше всего шею порезать. Сможешь сама шею порезать?

Подруга смотрит с непониманием.

П о д р у г а. Вот ведь блядь, а?!

Катя смотрит перед собой пустыми глазами.

К а т я. Нельзя жить тряпкой. Пока сильный — надо терпеть. Не можешь терпеть — конец. Терпишь — человек, нет — тогда тряпка, тогда труп.

Поднимается. Выходит из комнаты. Подруга кричит в открытую дверь.

П о д р у г а. Ненавижу тебя, сука! Всегда ненавидела!

Быстрым движением отбрасывает бритву в сторону. Неожиданно останавливается. Подносит руку к глазам. На пальцах кровь. Подруга осматривает бритву. На лезвии кровь. Под стулом, на котором сидела Катя, лужа крови. Подруга смотрит испуганно.

Ресторан «Сказка». Ночь. Катя подходит к барной стойке. Бармен улыбается Кате.

Б а р м е н. Что пить будем?

Катя вытаскивает из сумочки деньги. Кладет деньги на стойку.

Б а р м е н. На эту сумму — только «Отвертка».

К а т я. Тайский коктейль, пожалуйста.

Б а р м е н. Таиландский?

К а т я. Тайский.

Бармен показывает на деньги.

Б а р м е н. Еще столько же надо.

Катя выкладывает деньги. Бармен прячет деньги в кассу. Выбивает чек. Протягивает его Кате. Катя внимательно разглядывает чек. Бармен смешивает напиток. Ставит коктейль перед Катей.

Б а р м е н. «Май Тай».

К а т я. Его в Таиланде продают?

Б а р м е н (*пожимает плечами*). Наверное.

К а т я. Сейчас проверим.

Б а р м е н. Типа как?

К а т я. Сердце отжать должно.

Одним длинным глотком выпивает коктейль. Ставит стакан на стойку. Бармен смотрит с иронией.

Б а р м е н. Отжало?

В ресторане начинает играть музыка. На эстраду выходит голая девушка. Затем другая, третья. Катя присаживается. Смотрит внимательно. В темноте звучит голос ведущего.

Г о л о с в е д у щ е г о. Сегодня в шоу — Рокси, Багира, Аннет, Красотка Ширли, Джеки, Марго, сестры Сан, Пума, Ирен, Барби, Анжелика...

Девушки выстраиваются в затылок друг другу. Обнимают друг друга за талии. Улыбаются в зал. Катя смотрит на девушек пустыми глазами. Поднимается из кресла. Выходит на улицу.

Общежитие поликлиники. Коридор. Ночь. Катя стучит в дверь комнаты.

И г о р ь (*за дверью*). Кто там?

К а т я. Друг.

Дверь открывается. Игорь натягивает рубашку. Смотрит с удивлением.

К а т я. Могу?

И г о р ь. Зачем?

К а т я. Боишься, что ли? (*Разводит руки.*) Ножовки нет.

Игорь отступает.

И г о р ь. Пожалуйста.

Катя проходит в комнату.

Катя молчит. Игорь вынимает сигареты.

К а т я (*строго*). При мне — не курить.

Игорь щелкает золотой зажигалкой с черным оттиском «СОМ». Закуривает. Смотрит Кате прямо в глаза.

И г о р ь. Жить будем у меня. (*Кладет зажигалку на стол.*) Эс, О, Эм — знаешь, что такое?

Катя внимательно смотрит на зажигалку.

К а т я. Севастьянова Ольга Михайловна.

И г о р ь. Свободен От Морали. Уголовники на руке накалывают. Аферисты-мошенники, как правило.

Берет зубную щетку. Забрасывает на плечо полотенце. Выходит из комнаты. Катя набирает в легкие воздух. С силой выдыхает.

К а т я. Бубен, барабан.

Общежитие поликлиники. Туалет. Игорь чистит зубы.

Отделение милиции. Ночь. Рыжий милиционер закрывает в «обезьяннике» двух пьяниц. У пьяниц разбиты лица. Рыжий милиционер подносит к глазам руку. На пальцах кровь. Рыжий милиционер смотрит на кровь. Неожиданно закрывает ладонью рот. Перегибается пополам. Рыжего милиционера тошнит на пол.

Малосемейное общежитие. Коридор. Ночь. Дверь комнаты Подруги открывается. Из комнаты выходит знакомый нам браток. На братке милицейская форма. Подруга застегивает халат. Браток сильным движением притягивает Подругу. Подруга весело улыбается. Подруга и браток целуются.

Лестничная клетка. Слава некоторое время смотрит на Подругу и братка. Из носа Славы начинает течь кровь. Слава вытирает кровь. Спускается по ступенькам вниз.

Пассажирский поезд. Плацкартный вагон. Ночь. Моряк бежит по проходу. За ним бежит милицейский патруль. Проводница открывает дверь. Выглядывает из своего купе. Подставляет вдруг ногу. Моряк падает. Задевает дверь. Дверь ударяет проводницу по голове. Милиционеры наваливаются на Моряка. Защелкивают на запястьях наручники. Моряк находит глазами проводницу.

М о р я к (*весело*). Откинусь когда — с тобой ездить стану. Ты, видать, баба честная.

Проводница — молодая, с глупым лицом — некоторое время смотрит на Моряка. На лбу проводницы царапина. Проводница вытирает со лба кровь.

Общежитие поликлиники. Туалет. Ночь. Игорь чистит зубы. Неожиданно останавливается. Сплевывает на ладонь кровь. Громко полощет рот. Внимательно осматривает в зеркало зубы. Тщательно трет зубы щеткой.

Комната Игоря. Катя смотрит на зажигалку. Поднимает голову. Видит свое отражение в зеркале. Выставляет вдруг указательный палец. Быстро шевелит пальцем. Рукав платья спадает вниз. На запястье Кати длинный горизонтальный надрез. Из надреза медленно сочится кровь. Катя улыбается. У Кати добрая, открытая улыбка.

5. Игнат

Квартира Болотовых. День. В комнате составлены столы. Водка, закуска. За столами Игнат, жена Игната, гости. В центре, точно именинник, солдат-2. Женщина гость говорит весело.

Ж е н щ и н а. Не уверена, Игнат, не знаю. Сын — это, конечно, да, но вот дочь никогда родителей не бросит.

И г н а т. Почему?

Ж е н щ и н а. У бабы сердца больше.

И г н а т. Какой сын смотря. У кого какой сын.

Ж е н а И г н а т а. Не всякая дочь, между прочим.

И г н а т. Скажи-ка, Артем.

С о л д а т - 2. Чё сказать?

И г н а т. Начистоту говори, сынок. Как думаешь — так и скажи.

Т о л с т ы й г о с т ь. Да что он скажет при тебе?

И г н а т. Правду скажет. Говори, Артем, бросишь отца-мать — стариков?

С о л д а т - 2. Своя семья будет — чё говорить-то.

Гости смеются.

Ж е н а И г н а т а. Что ты городишь, Тёма?

С о л д а т - 2. А чё такого?

Ж е н а И г н а т а. Да ничё! Отца позоришь!

С о л д а т - 2. Сам ведь просил.

Т о л с т ы й г о с т ь. Внуков тебе, Игнаха, желаю. Теперь на внуков твоя надежда.

Ж е н щ и н а. Болотовых мало стало — внукам теперь недостачу закрывать.

С т а р у х а. Бухгалтерия тебе, что ли?

Толстый и тонкий. Дуб — похоже. Минус туда — плюс сюда.

Женщина. Дела Артема Болотова давайте помянем — девять пней.

Толстый и тонкий. Минус, как раз, здесь.

Сольдо-2. Тетку Катерину тоже.

Жена Игната. Сучка она была — помнить нечего.

Игнат. Сестра она мне.

Жена Игната. Да все все знают.

Игнат. Катя — кровь моя.

Жена Игната. Игнат?!

Игнат. Заткнись!

Жена Игната. Как выпьет — так дешевый сразу.

Старуха. Святое дело — кровь.

Жена Игната отставляет рюмку.

Жена Игната. Все равно — не буду.

Игнат. Заткнись, дура!

Сольдо-2. Ваня?

Игнат. Ничё, сынок, ты уже все сказал сегодня. Ничё.

Сольдо-2. Ну, Ваня?

Игнат. Чё теперь, Ваня?!

Жена Игната. Игнат!

Игнат. Сухи вы все. (*Смахивает водку слезу.*) Суха просто какая-то. (*Закрывает лицо руками.*) Катя, Катя!

S U M M A R Y

Daniil Dondurei — Kirill Razlogov — Mikhail Ugarov
Contemporary culture: dynamics of stagnation
Reflections over actual trends in modern culture.

Nina Tsyrkun
Dreary gold of Berlinale
Coverage of Berlin Internationa—2008.

Zara Abdullayeva
Anyway
Review of Mike Leigh's HAPPY-GO-LUCKY (Great Britain).

Anton Dolin
In oil we trust
Review of Paul Thomas Anderson's THERE WILL BE BLOOD (USA).

Stas Tyrkin
Raging Mick
Review of Martin Scorcese's SHINE A LIGHT (USA).

Irina Shcherbakova
Birnam forest of Katyn
Review of Andrzej Waida's KATYN (Poland).

Elena Stishova
Ascending Fuji
Review of Doris Dörrie's KIRSCHBLÜTEN—HANAMI (Germany).

Dmitry Yuryev
Two «Days» of no Russia

Semyon Ekshtut
«Bonaparte is blowing in the wind...»
Personal rubrics.

Isabelle Adjani
Ultima thula
Conversed by Michel Rebichon.

Inna Kushnaryova
Daily occurrence after History
Philippe Garrel. Portrayal of the filmmaker.

Oleg Kovalov
Our response to Joyce
Joyce and Vertov: Russian vanguard as seen from the present day.

Ilmira Bolotyan
Doc as the way of identification
Outlook of the Kinoteatr.doc creative union.

Ekaterina Samylkina
Nostalgia for the real
Outlook of the Kinoteatr.doc creative union.

Evgeny Maizel
Crime and indulgement
Peter Falk in COLOMBO TV-series.

Woody Allen
Unhasty contemplation of life
Contemplating status and morality in CASSANDRA'S DREAM. Interview and commentary by Cynthia Lucia.

Sergei Debizhev:
«Cinema is adventure»
Interview by Aleksandra Tuchinskaya.

Sergei Muratov
Amphibia enter land
Interrelations of cinema and TV.

Neya Zorkaya
Literary daily round
Archive pages: In Aeroport region; On «heartfelt Aeroport»; Block-77. Essays from the archive of the noted film critic.

Alexei Mizgiryov
Tambourine, drums
Script.

Журнал издается
при поддержке Федерального агентства
по культуре и кинематографии РФ

17 АПР 2009
09-20592

Журнал издается
при поддержке компании «СТС Медиа»
(телеканал «Домашний»)

Журнал издается
при поддержке телеканала ТНТ

Журнал издается
при поддержке Группы компаний GP

Интернет-версия
«Искусства кино» осуществляется
при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Паисова, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Макет: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Дизайн и компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (495) 151-5651, 151-3779. **Факс** (495) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 11.04.08. Подп. к печати 23.04.08
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,79
Заказ 0493. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. Fax (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (495) 151-5651, 151-3779
Fax (495) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2008

Реклама
Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы А.АРТЮХ, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, К.БОГОСЛОВСКОЙ, А.БУРОВА, О.ЗИНЦОВА, О.КОВАЛОВА, А.КОСТЮКА, Н.КРИВУЛЯ, И.КУШНАРЕВОЙ, А.МАШУКОВОЙ, Л.РАДЗИХОВСКОГО, К.РОЖДЕСТВЕНСКОЙ, Н.ЦЫРКУН, Д.ЮРЬЕВА, А.ЯКОБИДЗЕ-ГИТМАНА

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Власть и андерграунд: взаимная лояльность
Потребительское сознание — ось современной культуры
Можно ли влиять на российскую ментальность

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«ДЕНЬ РАДИО» Дмитрия Дьяченко
«МЫ ИЗ БУДУЩЕГО» Андрея Малюкова
«КАЖДОМУ СВОЕ КИНО» — 33 коротких фильма крупнейших режиссеров мира
«ПРИЮТ» Хуана Антонио Байоны
«ГЕОРГ» Пеэтера Симма

В РУБРИКЕ «КОММЕНТАРИИ»

ЛЕОНИД РАДЗИХОВСКИЙ
ОЛЕГ ЗИНЦОВ
ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

ЖАННА МОРО
МАЙКЛ КЕЙН
ГАС ВАН СЕНТ
АННА МЕЛИКЯН
АНДРЕЙ ЧУРСИН

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Сталинизм на экране
Дзига Вертов — наш ответ Джойсу
Образ в фотографии
«Св. Анна»-2008
Амстердам-2008

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Сергей Соловьев. Друзья-коллеги
Семен Школьников. Военные мемуары

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Ованим Дишдишян. ВНИЗ ПО ЕВФРАТУ НА ПЛОТАХ
Ольга Шевченко. ПОЙМА